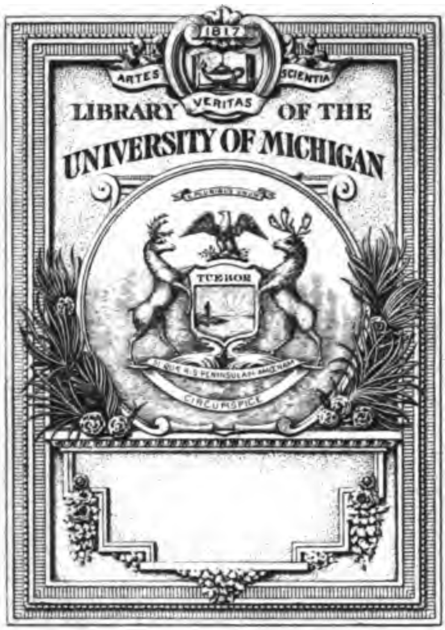

1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

Hermann Sudermann

von

Dr. Hans Landsberg.

Berlin 1901
Gose & Tetzlaff, Verlagsbuchhandlung.

Um die Mitte der achtziger Jahre war der Franzose Sardou König des deutschen Theaters. Vor seiner routinierten Theatralik erblaßte selbst der Stern der Dumas und Augier, die das moderne Sittendrama ihres Vaterlandes mit weit höherer und reiferer Kunst geschaffen hatten. Sardou trug den Sieg davon, weil er der gewandtere war. Er wußte den Ehebruch, um den es sich immer handelte, stets in einer neuen pikanten Form vorzutragen. Er wußte den Konflikten ihre eingeborene Tiefe zu nehmen und sie zu einem interessanten, abendfüllenden Lustspiele zu schürzen.

Wenn wir diese Schöpfungen heute als etwas absolut Kunstfremdes empfinden, wenn uns diese „Wahrheit“ Lüge, diese „echten Menschen“ Schemen geworden sind, Marionetten, die, für einen Theaterabend zum Scheindasein aufgeputzt, geistvolle Reden führen und tiefe Gefühle heucheln, so sind wir für diese Erkenntnis dem Naturalismus dankbar, der nach Pestalozzis Lehre „die reine Höhe des menschlichen Herzens beim Armen, Verlassenen und Elenden suchte“. Der, nach Wahrheit lechzend, Flitter und Masken von der Kunst riß und Menschen und Dinge in prunklos nackter Aermlichkeit darstellte.

Freilich konnte man nicht darauf rechnen, mit einem Male die starre Konvention der Bühne zu durchbrechen. Man revoltierte zuerst in der Lyrik und im Roman, bis endlich auch das Theater dem Drängen und Stürmen der Jüngstdeutschen nachgab.

Der erste große Helfer in dem litterarischen Freiheitskampfe, der sich sowohl gegen die Franzosenherrschaft als auch gegen den temperamentlosen Idealismus der

deutschen Dichtung richtete, war — ein Franzose, war Emile Zola. Auch er erkannte den Fortschritt an, den die Dumas und Augier über die ältere Dramatik hinaus thaten, als sie das Leben der Gegenwart, ihre ethischen und sozialen Probleme, der Bühne erschlossen. Aber ihm graute vor der prüden Sittlichkeit dieser Dichter. „Unser Schauspiel", schrieb er einmal, „stirbt an Anständigkeit. Es liegt allein an unserem Eifer, dem menschlichen Elend möglichst geringen Spielraum zu geben, auf den Brettern nur dann ein Wesen aus Fleisch und Blut darzustellen, wenn wir es mit konventioneller Tugendhaftigkeit verbrämen, allein daran liegt es, wenn unser Drama mittelmäßig bleibt." Der Künstler müsse eine Persönlichkeit sein. Ob seine Werke sittlich und human sind oder nicht, gleichviel „In jedem Werke will ich seinen Schöpfer finden, wenn es mich nicht kalt lassen soll. . . . . Ein Kunstwerk ist ein Teil der Schöpfung in der Auffassung eines Temperaments." *)

Zu diesem ersten Führer im Kampfe des aufstrebenden deutschen Naturalismus gesellten sich andere große Künstler des Auslandes, vor allem Tolstoi und Ibsen, aber nicht so, daß einer den andern in seinem Einflusse ablöste. Sie wirkten neben- und miteinander, Zola am stärksten durch seine Technik, Tolstoi stofflich, der Immoralist und Individualist Ibsen durch seine Ethik. Und noch eins: Sie wirkten hauptsächlich auf junge Menschen, die auf der Wanderung nach neuen Idealen waren, die sich selbst noch nicht gefunden hatten, die gleichsam in der neuen Kunst die Forderung sahen, das Leben, das sie umrauschte, zu kennen und zu genießen, Kunst zu erleben.

Wahre Originalität löst sich aus Nachbilden und Anempfinden. Nur wer vieles empfangen und in sich aufgenommen hat, kann seinerseits schaffen und schenken. „On est toujours le fils de quelqu'un".

---

*) „Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament".

Um den Einfluß eines Milieus nicht zu hoch anzuschlagen, muß man sich fragen: Wie alt war die Persönlichkeit, als sie in diese Umgebung trat, und wie weit war ihre Entwicklung gediehen? Ein Künstler, der im Anfang seiner Laufbahn steht, ein Schriftsteller, der das Leben eigentlich erst durch die Litteratur kennen gelernt hat, taucht völlig unter in ein geistiges Milieu. Der andere, männlicher, gereifter, wird von einer neuen Strömung beeinflußt, ohne daß der Kern seines Wesens und seiner Kunst dadurch berührt wird, ist er doch bereits an dem Punkte angelangt, wo der Mensch sich nur noch aus sich selbst entwickelt und Wahlfreiheit erworben hat über die Nahrung, die er seinem Geiste zuführen will.

Es schien nötig, diese Fragen zu erörtern, ehe wir uns Sudermann selbst zuwenden, gilt er doch nach dem landläufigen Urteil als ein fahnenflüchtiger Naturalist. Thatsächlich hat er das Kunstprinzip des Naturalismus niemals, auch in der „Ehre" nicht, befolgt. Es ist falsch, ihn als Mitbegründer der naturalistischen Schule anzusehen, wie es verkehrt ist, den zum Renegaten zu stempeln, der einer Religion niemals gläubig anhing.

Ueber seine Stellung zum Naturalismus hat sich Sudermann selbst mit aller Deutlichkeit ausgesprochen:

„Eine neue Generation ist herangewachsen und sucht sich mit höchst respektabler Ellbogenkraft ihren Weg zu bahnen. — Daß sie der älteren nicht gleicht, daß sie den Faden, den unsere Väter sponnen, nicht bis ins Unendliche weiterzieht, das ist es, was ein großer Teil unseres Volkes noch ihr jetzt zum Vorwurfe macht. . . Mit Unrecht meine ich. . . Ist sie doch unter ganz neuen Einflüssen zur Reife gekommen. . . Wie soll sie nun deren Stempel verleugnen?

Das schöne blumige Pathos, das unserer Eltern Freude war, ist aus dem Leben verschwunden. . . . . Mühsam graben wir uns heute in den Wirrwarr der Erscheinungswelt hinein, reißen hier und da einen Brocken davon los, wenden ihn hin und her und

beschreiben ihn mit vielem Fleiße. Der freie Strom der Phantasie ist eingedämmt; das Unwahrscheinliche, das unsere Eltern nicht sahen oder nicht sehen wollten, weil ihre leichtere Empfänglichkeit sie fortriß, ist zu einer ungeheuren Macht geworden, die sich dem Schaffen wie dem Genießen auf Schritt und Tritt entgegenstellt... Statt romantisch sich verzweigender Handlung verlangt unser künstlerisches Gewissen von uns exakte Beobachtung, statt blühender Phantastik menschliche Dokumente, statt tönender Halbpoesie in der Diktion subtile Nachbildung des Argots, der in der geschilderten Berufs- und Gesellschaftsschicht im Schwange ist."

Das sei aber nicht Naturalismus im Sinne der jüngstdeutschen Schule, deren waschechte Jünger ihn aufs blutigste befehdeten". Denn „es giebt gar keinen Naturalismus — es kann gar keinen geben... Selbst in dem naturalistischesten Dichtwerk — Pardon für den gräulichen Superlativ! — muß so viel gemodelt und umgeschaffen werden, geht auf dem langen Wege durch Erinnerung, Phantasie und Sprachgestaltung so viel von dem Rohmaterial verloren, daß etwas ganz, ganz anderes zum Vorschein kommt, als was die Natur uns zur gefälligen Nachahmung darbot."*)

Als der konsequente Naturalismus der Holz und Schlaf aufkam, um die Mitte der achtziger Jahre, war Sudermanns künstlerische Entwickelung festgelegt; seiner ganzen Veranlagung nach konnte er von der neuen Strömung, der er fast dreißigjährig, gereift in der harten Schule des journalistischen Lebens begegnete, nur wenig verdanken.

Sudermann ist eine stark konservative Natur. Er glaubt nicht, daß man eine neue Kunst schaffen kann, indem man die alte eines schönen Tages für null und nichtig, für epigonenhaft und lebensarm erklärt. Es gilt vielmehr, das Gesunde zu bewahren und neuen Wein in die alten Schläuche zu gießen. Sudermann

*) Neue Freie Presse 29. September 1895.

hängt an der Tradition. Seine epischen Schöpfungen halten den Zusammenhang mit dem Begründer des modernen, sozialpsychologischen Romans in Deutschland, mit Karl Gutzkow, aufrecht. Sie betreten kein Sondergebiet, sie lassen sich den Werken eines Freytag, Spielhagen, der Ebner-Eschenbach angliedern, weil sie mit ihnen in Stoff und Darstellungsweise vielfach übereinstimmen.

In seinem Drama macht sich das Festhalten an der Tradition ähnlich bemerkbar. Er tritt auf als ein neuer Vertreter des bürgerlichen Dramas, das von „Kabale und Liebe" bis zur „Maria Magdalena" so viele Wandlungen durchlebt hatte, im Grunde als der einzige, welcher die vor dem vierten Stande verschwindende Bourgeoissphäre noch zum Gegenstande seiner Kunst macht. Er schlägt später, im religiösen Drama die Bahnen eines Hebbel und Ludwig ein, um sich endlich bei einem Märchenstoff, auf der Suche nach einem neuen Stil, mit Grillparzer zu berühren.

Andererseits trennt ihn ein entscheidender Zug seines Wesens von diesen germanischen Dichtern und führt ihn in die unmittelbare Nachbarschaft der Franzosen.

Die romanische Kunst betont das Objekt, sie ist auf die reellen Dinge gestellt, sie hält ihr Thema fest im Auge; die germanische Kunst betont, dank ihrer individualistischen Veranlagung, vielmehr das Subjekt, die Reflexe, die eine Handlung auf die Charaktere wirft. „Die Franzosen geben Vorstellungen", hat Iffland einmal bemerkt, „die Deutschen Darstellungen". Drüben wird uns etwas abgeschlossen Fertiges geboten, hüben erhalten wir Einblick in ein Werden, in eine Entwicklung. Dementsprechend handelt es sich in der modernen französischen Dramatik mehr um die Durchführung eines Themas als um das innere Erleben des Dichters. Mithin kann sich dort die Technik freier und virtuoser entfalten, während bei dem deutschen Charakteristiker die persönliche Gebundenheit hemmend wirkt. Er steht seinem Stoffe nicht mit derselben

Freiheit gegenüber, die Menschen und Dinge werden ihm nie zum Spiel. Die Totalität des Kunstwerks kommt bei dem Romanen reiner zum Ausdruck, die des Schöpfers bei dem Germanen.

Bei Sudermann tritt nun der Autor gänzlich zurück, er steht völlig abseits. Ihn interessiert einzig das Sujet. Er sucht das aus ihm zu entwickeln, was gleichsam in seinem Kerne enthalten ist. Die Statue steckt im Marmorblocke, es gilt sie herauszumeißeln. Die Persönlichkeit des Schöpfers soll dieses organische Entstehen nicht beeinflussen. Man hat Sudermann Kälte des Empfindens, übertriebene Neigung zum Konstruktiven vorgeworfen. Wer genauer hinsieht, merkt, wie er überall zurückhält und beschneidet. Er fürchtet durch ein Uebermaß ausgesprochener Empfindung, durch Verbreiterung der Stimmungssphäre die Klarheit der Handlung zu verwischen. Seine Gestalten stehen in kühler, heller Luft, so daß die Konturen deutlich sichtbar werden. Sie wachsen so aus der Handlung auf, daß diese die Grundfläche für eine festgefügte Gruppe von Personen wird. Mit andern Worten, er arbeitet nach den Prinzipien der bildenden Kunst, vorzüglich der Sculptur.

Sudermann ist Realist, aber nicht Naturalist. Er strebt nach wahrer, erdenwirklicher Darstellung, aber er schildert einen Vorgang niemals in allen Details. Er giebt nur das absolut Notwendige, die entscheidenden Momente, die Hauptkapitel. Aehnlich auswählend ist seine Charakterzeichnung und Psychologie. Er arbeitet nicht nach Modellen, die er mit allen Einzelheiten reproduziert, sondern er nimmt nur einzelne Züge von den Gestalten des wirklichen Lebens und überträgt sie auf freigeschaffene Figuren. So strebt er überall nach typischer Darstellung, der sich alles Individuelle unterordnen muß. Er stellt seine Menschen in den Dienst einer Idee, eines großen allgemeinen Themas, das sich auch an der Hand

anders gearteter Charaktere durchführen ließe. Damit verbindet sich eine großzügige Darstellungsweise, die auf intime Details, psychologische Feinheiten, auf Farbenübergänge und zarte Nuanzierung verzichtet.

Um das Charakteristische seiner Dichtung noch stärker hervortreten zu lassen, mag man ihn einmal mit einem wirklichen Naturalisten, mit Hauptmann, vergleichen. Er ist sein direkter Antipode. Der Schlesier, gefühlsstark, wesentlich lyrisch veranlagt, zur Mystik und dann wieder zum Skeptizismus hingetrieben. Ein stiller, feiner Beobachter, der Poesie in die einfachsten Lebensverhältnisse hineinsieht, ein glänzender Charakteristiker, der seine Figuren mit Haut und Haaren aus der Wirklichkeit in die Zukunft rettet, kaum ihren Namen verändert, geschweige den Ton der Stimme, die Aussprache, das Gebahren.

Diesem Meister der Analyse steht der Synthetiker Sudermann gegenüber. Ihm genügt nicht der einzelne Vorgang des wirklichen Lebens, so wenig ihn die Menschen des wirklichen Lebens ganz erfüllen. Er wählt große allgemeine Themata: „Was ist Ehre? Was ist Glück? Was ist Heimat? Oder: Wie verhält sich das persönliche Recht des genialen Menschen zu seiner Mission? Thema des Johannes. Wie weit kann der Idealismus eines „reinen Thoren“ in der realen Welt Erfüllung finden? Thema der „Drei Reiherfedern“. Und seine Menschen idealisiert und potenziert er so stark, daß sie auch jenseits ihres eigentlichen Milieus, losgelöst von dem Erdreich, in das sie gestellt sind, noch Bedeutung besitzen.

Es wäre einfach zu sagen: Sudermann geht von der Idee aus, Hauptmann von der Wirklichkeit. Dort der Versuch die Idee sinnlich zu gestalten, hier zuweilen das Bestreben sich aus der Wirklichkeit in die höhere Sphäre der Geisteskunst zu erheben. Das ist aber darum nicht richtig, weil der moderne Dichter überhaupt nicht

von Ideen ausgeht. Ihm schwebt vielmehr eine Handlung vor, aus der sich eine Idee abstrahieren läßt.

In seiner antinaturalistischen Haltung liegt die Schwäche und Stärke Sudermanns. Er besitzt nicht immer die Schlichtheit jener Kunst, die nach keinem Publikum fragt und geneigt ist, um ihrer selbst willen, der Masse Trotz zu bieten. Er entfernt sich oft so weit von der Wirklichkeit, daß er unwahr wird, daß seine Werke als ein Ergebnis von Spiel und Berechnung und nicht aus Seele und Notwendigkeit geboren erscheinen. Diese Fehler treten in seinen Dramen weit stärker zu Tage als im Roman. Er überschreitet oft die haarscharfe Grenze, die zwischen dem Dramatischen und Theatralischen gezogen ist. Seine kräftig-großen Helden haben oft zu viel Brustton und Kraftbewußtsein. Sie tragen ihr Wesen mit Pose und Ostentation zur Schau. Man denke an die Magda der „Heimat", an Willy Janikow, an Röcknitz! Sie schreien, was wir lieber leise gesprochen oder gar ungesagt wissen möchten. Wir vermissen hier die zarten Uebergänge einer verfeinerten Psychologie, wir stehen zu oft vor Thatsachen, die nicht genügend motiviert sind. Oder die im allgemeinen gesunde Sinnlichkeit des Dichters schlägt in Lüsternheit um und giebt ihm die von Kotzebues Gurli her bekannten halbreifen Mädchen ein, jene ingénues, die mit der größten Unschuldsmiene die gewagtesten Dinge ausplaudern. . . . .

Andererseits hält er im Gegensatz zum Naturalismus daran fest, daß alle Kunst Geisteskunst ist. Er würde den Grundgesetzen des Realismus beipflichten, die Otto Ludwig also formuliert hat: „Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmliche Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. . . . Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein, vielmehr bereicherte, nicht weniger Reize soll sie

bewahren, sie soll neue hinzuerhalten durch das Medium des phantasieentquollenen Gedankens, alle die, welche aus dem gedankenhaft bezüglichen Neben- und Ineinander der beiden Welten des Ernsten und des Komischen hervorgehen. Sie soll nicht eine halbe, sondern eine ganze Welt sein."

Suchen wir aber, fern von aller Theorie, aus Sudermanns Werken praktisch die eigentliche Note seines Schaffens zu bestimmen, so tritt uns ein Doppel-Ich entgegen. Zwei Strömungen begegnen sich in seiner Dichtung: Romantischer Idealismus und derbsinnlicher Realismus. Innerlich bewegte Stimmungen, ätherisch feine Gestalten wechseln ab mit Kraftszenen, in denen ein lang aufgesparter Explosivstoff sich auslädet, in denen Thatsachen sprechen und die brutale Wirklichkeit zu Worte kommt. Bald überwiegt die Idee, bald die gegenständliche Schilderung. Auch die bedenklichen Extreme beider Strömungen bleiben uns nicht erspart: die Romantik artet in Sentimentalität aus, der Idealismus wird erdenleer und phantastisch. Andrerseits schlägt die Sinnlichkeit ins Lüsterne um, die selbstbewußte Kraft in aufdringliche Pose. Solche Mängel treten vornehmlich in seinen Dramen zu Tage, sie erklären sich durch die Forderungen einer Bühne, die einen starken Farbenauftrag, grelle Kontraste von Licht und Schatten, von Schwarz und Weiß bevorzugt. Sie sind begründet in seinem Streben, sich von der bloßen Wirklichkeit loszulösen. Dieses freie, nicht in ständiger Naturbeobachtung wurzelnde Schaffen ist Irrtümern leicht preisgegeben, weil hier der ewig messende Vergleich mit der Welt der Erscheinung nicht möglich ist.

Nunmehr dürfte die Feindschaft, die gewisse litterarische Kreise gegen Sudermann hegen, auch dem verständlich sein, der diesen Kämpfen fernsteht. Es tritt klar zu Tage, was an dieser Abneigung berechtigt, was an ihr Vorurteil ist. Zugleich wird

man in der Art seiner Kunst den Schlüssel zu seiner außerordentlichen Popularität, zu seiner kosmopolitischen Berühmtheit finden. Sudermann ist kein spezifisch germanischer Dichter, tragen doch die Schöpfungen deutschen Geistes ein durchaus individualistisches, rein persönliches Gepräge. Er erfuhr vielmehr frühzeitig die Einflüsse romanischer Kunst, und die Epoche seiner Entwicklung war einer solchen Einwirkung überwiegend günstig.

II.

Hermann Sudermann ist am 30. September 1857 zu Matziken im ostpreußischen Kreise Heydekrug geboren, hart an der Grenze deutscher Kultur, da wo germanische und slavische Elemente sich mischen, wo der willenskräftige, verstandesmäßige Geist des Ostpreußen dem weichen und tiefen Gemüt des Lithauers begegnet, wo gleichsam musikalisches Empfinden mit unerbittlicher Logik zusammenstößt. Er entstammt einer alten holländischen Mennonitenfamilie. Daniel Sudermann, ein geistlicher Dichter des 17. Jahrhunderts, der einer protestantischen Mystikersekte angehörte, ist einer seiner Vorfahren:

„Thu recht vnd laß Gott walten,
Der wirdt alls fügen woll,
An ihm thu Dich nur halten
Vnd leb recht wie man soll,
Lieb in für allen Dingen,
So wird Dirs woll gelingen,
Wo Du bist vberall.“

Seine Familie scheint eine beachtenswerte Stellung im Lande errungen zu haben, wird doch später ein Kirchspiel Osterhamingen auf ihren Namen getauft.

Ostpreußen ist das bildungsarme Land der zähen, selbstherrlichen Junker, streng monarchisch gesinnt, von einer scharfen Moralität, einem positiven Christentum ergeben, hier wie da orthodox und dogmatisch. Es ist das Land der Denker und Philosophen, der Doktrinäre und Moralisten, die Heimat eines Gottsched, Kant, Herder. Die Dichter wachsen nur spärlich auf diesem harten

Boden der Vernunft, ein Simon Dach oder der tief-sinnige Mystiker des Nordens, Hamann, bilden die Ausnahme. . . .

Sudermanns Vater war Bierbrauer. Seine Familie wuchs, seine Vermögensverhältnisse verschlechterten sich. Frau Sorge kehrte in sein Haus ein, um für lange Zeit hier Quartier zu nehmen.

Frau Sorge, die graue, verschleierte Frau,
Herzliebe Eltern, Ihr kennt sie genau;
Sie ist ja heute vor dreißig Jahren
Mit Euch in die Fremde hinausgefahren,
Da der triefende Novembertag
Schweratmend auf nebliger Haide lag
Und der Wind in den Weidenzweigen
Euch pfiff den Hochzeitsreigen.

Verse, die aus dem Widmungsgedicht zu „Frau Sorge" stammen. Der Roman selbst enthält zweifels-ohne viel Biographisches. Und wenn in den folgenden Schöpfungen das Bild der verarmten Gutsbesitzers-familie, die sich mühsam auf ihrer kargen Scholle behauptet des öfteren wiederkehrt und mehr als eine Erzählung im neuen lithauischen Heimatsboden an-gesiedelt wird, so sind hier Rückschlüsse auf die that-sächlichen Verhältnisse gestattet. Ebenso wie der etwas barsche, polternde Vater erscheint wieder und wieder die besorgte, gütige Mutter, zu der unser Dichter offen-bar in besonders innigem Verhältnis gestanden hat. Noch in „Fritzchen" kommt diese Mutterliebe zu rührendem Ausdruck, aber schon im „Mustersohn", einer der Novellen, die „Im Zwielicht" vereinigt, heißt es: „Nichts ist mir widerwärtiger als die Sentimentalität, mit der man neuerdings in der Poesie — namentlich in der französischen Dramatik — die Mutter- und Sohnesliebe behandeln sieht. — Blaue Weihrauchwolken, durchzuckt von Flammen mystischer Verzückung, qualmen rings um ein Verhältnis, dessen Hoheit und Innigkeit man am besten gerecht wird, indem man die keusche Helle des Natürlichen, die es umgiebt, unverdunkelt läßt."

Infolge der mißlichen Vermögensverhältnisse im Elternhause sah sich der vierzehnjährige Realschüler gezwungen, einen praktischen Beruf zu erwählen. Er teilte das Los eines Ibsen und Fontane und wurde Apothekerlehrling. Freilich nur kurze Zeit. Er durfte seine Studien bald wieder aufnehmen, absolvierte das Gymnasium zu Tilsit, studierte an der Universität Königsberg Philologie und Geschichte und kam 1877 nach Berlin, in der festen Absicht, sich den schönen Künsten zu widmen. Er hatte kurz zuvor Emil Claar, dem damaligen Direktor des Residenztheaters sein Drama „Die Tochter des Glücks" übermittelt, und er war als hochgemuter Studio der letzte, an der sofortigen Annahme und dem rauschenden Erfolge seines Musenerstlings zu zweifeln.

Diese „Tochter des Glücks" war nach Sudermanns eigenem Berichte in Franzos' „Geschichte des Erstlingswerks" „der hochmütige und adelsstolze Sproß eines ruinierten Geschlechts, dem von einem schurkischen Industriellen der Boden unter den Füßen fortgezogen wird."

„Ein edler Demokrat, der sich aus der Hefe des Volks zum großen Gelehrten emporgerungen hat, tritt als Retter dazwischen, vermag zwar die Familie vor dem Untergang nicht zu schützen, erobert sich aber die Hand der gebeugten Tochter: Auf einem Kirchhofe trifft er im fünften Akte mit ihr zusammen und führt sie bei himbeerfarbener Abendbeleuchtung — von welcher ich mir eine große Wirkung versprach — ins Leben zurück.

In der Auswahl charakterisierender Züge war ich nicht blöde. So besinne ich mich, daß ich den edlen Demokraten, um die Rücksichtslosigkeit seines struggle-of-life-tums zu zeichnen, mit hohem Stolze von sich sagen ließ: „Und wenn mich hungerte, so stahl ich!"

Man wird auch schwer erkennen, woher die Typen stammen, die ich von neuem durcheinander würfelte, auch daß die Valentine (Freytags) durch fünf Jahre

rapider Entwicklung hindurch ihren maßgebenden Einfluß treu bewahrt hatte." —

Natürlich erhielt er sein Drama, das er Frau Hermine Claar-Delia ehrfurchtsvoll gewidmet hatte, zurück. Man hatte es „nicht einmal gelesen!", wohl aber die breiten weißen Ränder des Manuskripts als das allein Brauchbare sorgfältig abgeschnitten. Mit diesem ersten Mißerfolge hub ein Jahrzehnt der Enttäuschungen und Entbehrungen an, wie sie dem mittellosen freien Litteraten gemeinhin beschert sind. Er wird Hauslehrer bei Hans von Hopfen, er treibt Tagesschriftstellerei und verfaßt Tageslitteratur bis hinab zum spannenden Familienroman, wird Redakteur eines liberalen Volksblattes, entwickelt sein Erzählertalent an französischen Mustern, die ihm zu den zwanglosen Geschichten, „Im Zwielicht" betitelt, Pathe stehen, um in der „Frau Sorge" dann 1887 sein Erstlingswerk in höherem Sinne zu schaffen. Er wird durch dieses Werk ein bekannter Schriftsteller, und am Abend des 27. November 1889, an dem seine „Ehre" im Lessingtheater erstmalig in Szene ging, wird er ein berühmter Mann.

Von nun ab bildet er in der modernen Litteratur einen Faktor, mit dem man schon aus rein numerischen Gründen — sein Oeuvre ist in mehr als dreihunderttausend Exemplaren verbreitet — rechnen muß. Persönlich ist er stets wenig hervorgetreten, nur jüngsthin entfaltete er bei der Gründung des sogenannten Goethebundes eine rege Thätigkeit, die in drei Reden*) ihren litterarischen Niederschlag gefunden hat.

Sudermann hält sich reserviert im Leben und im Dichten. Was er, der sich wohl ähnlich wie der Held seiner „Frau Sorge" aus gedrückter Schüchternheit zu selbstbewußter Kraft entwickelte, an Draufgängertum besaß, das hat offenbar das Leben in ihm ab-

*) Drei Reden gehalten von Hermann Sudermann. Stuttgart. Cotta 1900.

geschliffen. Er steht vor uns als eine konziliante, diplomatische Natur. Auch er greift die neuen ethischen Ideale der Gegenwart auf, das Selbstbestimmungsrecht des Individuums, die neue Moral, die Gut und Böse als Dogma leugnet und jedem Einzelnen sein eigenes Gut und Böse zuspricht. Aber er nimmt diesen Idealen ihre Schärfe, er bricht ihnen gleichsam den Giftzahn aus, den sie für den ängstlichen Philister haben. . . . .

Aus Ibsens Dramen läßt sich die Ethik des Individualisten und Anarchisten unschwer herausschälen. Mit Blut von seinem Blute, mit Geist von seinem Geiste hat er seine Gestalten genährt, auf daß sie lebendig werden. Man erinnere sich, wie schneidend scharf er gleich in seinen ersten Gesellschaftsdramen der zahlungsfähigen Moral der Bourgeoisie entgegentritt: „Freiheit und Wahrheit — das sind die Stützen der Gesellschaft." Ihr alle habt nicht den Mut das Leben so zu leben, wie es euch eure Persönlichkeit gebietet. Ihr horcht auf dumpfe, starre Dogmen der Sittlichkeit, nicht auf die Stimme eures Innern. Rücksichten nehmt ihr auf Rücksichten, und darüber geht euch der echte Sinn des Lebens, die Freude und der triumphierende Genuß, verloren.

Sudermann spricht dieses neue Evangelium, dessen Glaubenssätze ihm nicht fremd sind, niemals mit der gleichen Schärfe, mit demselben zähen Trotze aus. Wohl kehrt bei ihm ein Typus ständig wieder, den man mit „Uebermensch" bezeichnet hat, willenskräftige, lebenheischende Individualitäten, die für sich die Privilegien der Herrenmoral in Anspruch nehmen. Menschen von robustem Gewissen, deren Wesen sich schon äußerlich durch kräftig hohen Wuchs bekundet. Dahin gehört vor allem der Junker Röcknitz („Das Glück im Winkel") oder ein Leo Sellenthin in dem Roman „Es war". Dahin gehört Magda, welche ihre individuellen Rechte gegenüber den Ansprüchen der Familie leidenschaftlich verficht. Sie trägt etwas vom Geiste Nietzsches in sich, wenn sie dem Pfarrer predigt: „Schuldig müssen wir

werden, wenn wir wachsen wollen. Größer werden als unsere Sünde, das ist mehr wert, als die Reinheit, die Ihr predigt." Sonst aber sind diese Anhänger der Herrenmoral keineswegs Uebermenschen im Sinne Nietzsches. Es fehlt ihnen an geistigem Gehalt, der von dem Bilde des Uebermenschen nicht zu trennen ist, wie überhaupt an dem Bewußtsein ein höheres Menschentum zu verkörpern.

Den skrupellosen Egoisten stehen bei Sudermann die bescheidenen Pflichtnaturen gegenüber. Solche Kontrastfiguren sind Magda und der Pfarrer („Heimat") Röcknitz und der Schulmeister („Glück im Winkel") Willy Janikow und sein selbstloser Freund („Sodoms Ende".) Ein Typus des altruistischen Pflichtmenschen ist der Held der „Frau Sorge". Trast rät den dummstolzen Vertretern der jeunesse dorée doch einmal an Stelle ihrer „Ehre" die Pflicht zu setzen. In der Pflichterfüllung findet Frau Elisabeth den inneren, von Leidenschaften gestörten Frieden und ihr kleines „Glück im Winkel" wieder, und noch in den „Drei Reiherfedern" kehrt der Typus des pflichttreuen, auf eigenes Lebensglück verzichtenden Menschen wieder.

Welcher der beiden gegensätzlichen Weltanschauungen stimmt nun der Dichter selbst zu? der altruistisch-demokratischen oder der aristokratisch-egoistischen? Es ist eine Versöhnung beider Tendenzen möglich. Hebbel und sein Geistesbruder Ibsen haben dafür den Weg gewiesen. Nach ihnen hat das Individuum Recht und Pflicht, sich völlig auszuleben und sich durchzusetzen selbst auf die Gefahr hin, daß man den Lebensnerv des Nächsten durchschneide. Andrerseits aber hat die bedrohte Gemeinschaft — Staat, Kirche, Familie — Recht und Pflicht, den Einzelnen, der über Ordnung und Sitte hinwegschreitet, unschädlich zu machen. Für das Bestehen der Weltordnung ist die Gemeinschaft wichtiger, denn der Einzelne. Dem entsprechend geben Hebbel und Ibsen, die Dramatiker des Individualismus,

ihren Helden niemals Raum, es sei denn, daß sie die gewährte Freiheit mit dem Tode büßen.

Sudermann zeigt mehrfach wie die konsequente Durchsetzung des Ich, auf Kosten der Mitmenschen, notwendigerweise zum Bruch mit der Welt und zum eigenen Untergange führt. Beweis der geniale Willy Janikow oder das Ueberweib Magda. Indes er entscheidet den in Frage stehenden Konflikt nach keiner Richtung. Nirgends spricht er das erlösende Wort. Seine Ethik bleibt latent. Er sucht zu vermitteln zwischen beiden Weltanschauungen. Er bejaht oder verneint keine, aber es ist nicht die Parteilosigkeit des Humoristen, der an die Stelle des Urteils das Verstehen gesetzt hat, sondern er laviert mit einer gewissen Zaghaftigkeit, die sich zu einem scharfen Angriff gegen die herrschende Moral aufrafft, um diese dann doch wieder als bindend gelten zu lassen. So verteidigt er die Regine des Katzenstegs und nennt sie „eine jener Vollkreaturen, wie sie geschaffen wurden, als der Herdenwitz mit seinen lähmenden Satzungen der Allmutter Natur noch nicht ins Handwerk gepfuscht hatte, als jedes junge Geschöpf sich ungehemmt zu blühender Kraft entwickeln konnte und eins blieb mit dem Naturleben im Bösen wie im Guten." Aber er wagt es nicht, seinen Helden mit der verfehmten Dirne zusammenzuschmieden und sie gemeinsam die Freiheit im Tode finden zu lassen. Der Held spricht vielmehr: „Es ist gut, daß in diesem Chaos, wo Gut und Böse, Recht und Unrecht, Ehre und Schmach wirr durcheinander taumeln, und wo selbst der alte Gott im Himmel ohnmächtig dahinschwindet, ein fester Pol uns übrig bleibt, um den sich alles aufs neue ordnen muß, ein Fels, an den wir Ertrinkenden uns klammern können, und an dem zu scheitern selbst noch Wollust ist — das Vaterland!" Er stirbt den Tod fürs Vaterland. Aber das ist ein Notbehelf, keine organische Lösung. Dieselbe Unsicherheit des sittlichen Urteils läßt sich auch in anderen Werken Sudermanns verfolgen, so daß man eine fest gegründete Ethik aus

ihnen füglich nicht abstrahieren kann. Egoismus oder Altruismus? Ist Tolstoi oder Nietzsche der rechte Prophet? Chi lo sa?

III.

Der Romanschriftsteller arbeitet unter wesentlich günstigeren Bedingungen als der Dramatiker. Er kann die Themen in ihrer ganzen Breite entwickeln, ohne zeitliche und örtliche Beschränkung zu erleiden, ohne ständig mit dem gesprochenen Wort zu rechnen. Seine Menschen können sich stärker ausleben, weil ihnen ein längeres Dasein vergönnt ist, ein Dasein, das zugleich mehr in die Breite und Tiefe geht. Die Natur, in der sie leben, die Stationen ihrer Entwicklung, die Reflexe eines Charakters auf die Mitmenschen, all das scheinbar überflüssige Detail einer Kunstschöpfung hat hier noch einen reichen Spielraum, im Gegensatz zum Drama, das mit breitem Pinsel malt und mit stark accentuierter Kurzschrift schildert. Das Drama gleicht einer Pyramide, deren Grundfläche die Handlung ist, die sich in raschem Wachstum zur Katastrophe zuspitzt. Die aufsteigenden Menschen finden einen mehr und mehr verengten Raum, sie werden näher und näher aneinander getrieben, ihre Bewegungsfreiheit ist immer enger bemessen, bis sich die Schlinge über ihrem Haupte unentrinnbar zusammenzieht.

Im Roman hingegen finden wir eine breite Straße, auf der die Wanderer einem bestimmten Ziele zustreben, hastigen oder gemächlichen Schrittes; sich begegnend, sich trennend, den Blick in die Vergangenheit senkend oder auf die Zukunft bedacht, bald in Gruppen zusammenstehend, bald einsam daherschreitend, mit Menschen, mit der Natur vereint, in ein Ereignis verwickelt oder vom ruhigen Flusse der Dinge getragen.

Unsere Zeit, die den Alltag und die kleinen Züge des Lebens verehrt, die der Willensfreiheit der großen Helden skeptisch gegenüber steht und die Masse in den Vordergrund stellt, eine Zeit, die noch garnicht im stande ist, all das Neue, Kulturfördernde, was sie hervor-

gebracht, in großen, energischen Linien zu sehen, — sie ist dem extensiven Zustandsgemälde, dem Roman, weit günstiger als der intensiven Freskokunst des Dramas.

Auch Sudermann ist als Epiker stärker denn als Dramatiker. Die Atmosphäre seiner Kunst ist hier reiner und klarer. Seine Romane spielen nicht zufällig alle auf dem Lande, während die Dramen fast ausnahmslos städtisches Gewand tragen.

In den Romanen ist das Lokalkolorit, das landschaftliche Milieu, mit großer Gegenständlichkeit dargestellt, man empfindet die Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur. Handlung und Charakter treten abwechselnd in den Vordergrund des Interesses. Nach einem Geschehen sehen wir jedesmal den Reflex dieses Geschehens auf den Charakter. In seinem ersten Roman der „Frau Sorge" ist diese Technik noch wenig entwickelt. Hier wird die leise und langsam dahinziehende Erzählung durch einen plötzlichen Ruck vorwärtsgeschoben, um dann wieder in die alte träumerische Ruhe zu verfallen.

Sudermann ist in seinen Romanen weniger Erzähler als Darsteller. Er schildert das Vergangene wie es in der Seele seiner Menschen Gegenwart wird, und er sucht die Situation des Augenblicks unmittelbar wiederzugeben. Die Menschen werden, wie im Drama, redend vorgeführt, der auf der Bühne verpönte Monolog findet hier seine Zuflucht.

Der Mensch steht im Mittelpunkte seiner Dichtung, nicht die sozialen Verhältnisse oder das Weltganze. Was nicht den Menschen unmittelbar angeht, schränkt er ein auf das Notwendigste. Seine Landschaftsschilderung ist knapp und präzis: „Als sie beide auf die Heide hinaustraten, stieg der Mond bleich und groß am Horizont empor. Ein bläulicher Schleier lag über der Ferne, Thymian und Wacholder dufteten. Hie und da zirpte ein Vögelchen am Boden." Und bei der äußeren Gestalt seiner Personen hält er sich nicht länger auf. Er giebt die Züge, die man so im Fluge erhascht: „Der Pfarrer kam. Es war ein behäbiger Mann mit

einem Doppelkinn und einem blonden Backenbärtchen. Seine Oberlippe schimmerte blank von dem häufigen Rasieren. Er trug nicht seinen Talar, sondern einen einfachen schwarzen Rock, sah aber doch sehr würdig und feierlich aus."

Und nun die Innenwelt dieser Romane? Er liebt es, wie althergebracht, einen Helden in den Mittelpunkt zu stellen, sein Wachstum und seine Befreiung, sein Werden und Vergehen aufs Innigste mit der Handlung zu verknüpfen. Nur ist der Held nicht mehr der große Herzenbrecher wie in den „Problematischen Naturen". Höchstens ein Leo Sellenthin in „Es war" zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dieser Spezies. Aber auch Sudermanns Romanfiguren sind Typen. Sie haben die individuellen Züge abgestreift, sie repräsentieren Gattungen: den energischen, treuherzig-barschen Gutsherrn, den derbfrommen Landpfarrer, den knöchernen Landrat. Die Frauen durchweg blasser und farbloser. Nur hie und da ein Versuch den Frauentypus zu einer Personnifikation zu erhöhen. Die Regine des „Katzenstegs" personnifiziert die weibliche Leidenschaft in ihrer natürlichen Wildheit, die kokette Felicitas („Es war") hingegen die mondäne, stark hysterische Sinnlichkeit.

Man sieht hier noch einmal, wie wenig das Modell bei Sudermann eine Rolle spielt. Er bildet seine Menschen im Hinblick auf die Totalität des Werkes.

Und er erreicht diese Totalität fast immer in seinen Romanen. Sie erscheinen wie aus einem Guß, sie lassen eine ganz bestimmte Note im Leser zurück, freilich nur in dem Leser, der sich über schlechthin romanhafte Partien, über geschmacklose Sentimentalitäten und blumige Floskeln, die oft genug ein ärgerliches Beiwerk bilden, naiv hinwegzusetzen vermag, um in der Gesamtheit des Kunstwerks die Einheit der dichterischen Intention wiederzufinden.

Sein erster Roman „Frau Sorge“ entstand 1887, unter dem sichtbaren Einfluß von Björnsons „Arne“. Die Verwandtschaft besteht weniger in der Aehnlichkeit der Fabel, bildet doch seit Montague und Capulet die Liebe zweier Kinder aus feindlichen Häusern ein ständig wiederkehrendes Motiv, sie liegt vielmehr im Charakter der Helden, in dem weltvergessenen, lyrischen Ton der ganzen Erzählung.

Wie Arne ist auch Paul Meyhöfer ein spätreifer Künstlercharakter. Eine jener dumpfen und grübelnd-schwerfälligen Naturen, die in der Tragik des Alltags hindämmern, ohne sich ihres Wesens und Daseins recht bewußt zu werden. Tief innerlich veranlagt, träumerisch, selbstlos. Er hat kein Gefühl des eigenes Wertes; er bewundert jeden Taugenichts, der sich in eine Welt zu schicken weiß, die ihn selbst mit fremden Augen anschaut und verschüchtert. Gewohnt pflichtgeduldig allen Freuden des Lebens zu entsagen, sieht er sein Dasein ständig von der Sorge beschattet, von der quälenden Sorge um die Existenz der Seinen. Sie heftet sich an seine Sohlen, legt ihm Schlingen auf Schlingen und wirft den mühsam Strebenden immer wieder zurück, bis er endlich durch eine letzte That der Aufopferung, durch ein Verbrechen im Sinne der bürgerlichen Moral, sein gefangenes Ich befreit, sein Glück erobert.

Er erlebt das Wunderbare. Um das Gut seiner Geliebten zu retten, das sein eigener Vater, der einstige Besitzer des Hofes, aus Rachsucht zerstören will, läßt er selbst sein Hab und Gut in Rauch und Flammen aufgehen. Der Brandstiftung angeklagt, steht er im Begriff freigesprochen zu werden, da überkommt ihn das Gefühl, daß er seine That vernichtet, wenn er sie verleugnet: „Ich habe mein ganzes Leben lang ein scheues, gedrücktes Dasein geführt und habe gemeint, ich könnte keinem Menschen ins Auge sehen, obwohl ich doch nichts zu verbergen hatte. . . Diese That aber hat mich frei gemacht und mir das geschenkt, was mir so lange

fehlte — sie ist mir ein großes Glück gewesen, und ich sollte so undankbar sein, daß ich sie heut verleugne?"

Man bemerkt hier deutlich die Einwirkung der Ethik Ibsens, und dieser Einfluß verdichtet sich zu einer Gestalt in dem Vater des Helden, der stark an Hjalmar Ekdal („Wildente") gemahnt. Hingegen hat bei dem schlimmen Brüderpaar, das Pauls Schwestern verführt, Gottfried Kellers „Martin Salander" Pathe gestanden.

Unbeschadet solcher Anlehnungen, enthält der Roman Kraft und Eigenart genug. Er besitzt die Natürlichkeit und Frische eines Erstlingswerks. Die Persönlichkeit des Autors tritt hier weit stärker hervor als in seinen späteren Schriften. Bei aller Treue in der Schilderung des armseligen Hofes, das unsere Familie mit dem früheren Paradiese vertauschen muß, liegt doch ein feiner Silberglanz über dieser romantischen Erzählung. Es durchzieht sie ein lyrischer Grundton, der nur da wo die Handlung fortschreitet, mit starkem Crescendo dramatisch anschwillt.

Nach der Romantik der „Frau Sorge" tritt im „Katzensteg" (1890) der Realist Sudermann in den Vordergrund. Dieses Werk ist unpersönlicher, zugleich reifer und geschlossener. Das Thema ein Kampf ums Recht, ein Kampf um die Ehre. Wieder ein Held, der, unverschuldet in Not und Unglück verstrickt, sich durch zähe Energie und wilden Trotz gegen eine Welt von Feinden behauptet.

Der Väter Sünden erben fort auf die Kinder. Der Vater Boleslavs von Schranden hat im Jahre des großen napoleonischen Siegeszuges sein Vaterland verraten. Er hat die Franzosen auf dem Katzenstege in den Rücken der Feinde geführt. Er hat damit sein Geschlecht für immer geächtet. Boleslav erwächst die umgekehrte Aufgabe wie Hamlet. Sein eigenes Leben ist für immer zerstört. Er ringt einzig danach, die verlorene Ehre seines Hauses wiederherzustellen. Unter fremdem Namen zieht er in den Freiheitskrieg. Das eiserne Kreuz, das ihm zum Lohn für

seine Tapferkeit wird, scheint die Schmach von seinem Namen zu tilgen. Aber als er auf den Sitz der Väter heimgekehrt, türmt sich die alte Schuld riesengroß gegen ihn auf. Die brutalen Instinkte der Masse kennen kein Verzeihen gegenüber dem unerhörten Frevel ihres Gutsherren, der den Ort auf Zeit und Ewigkeit geschändet hat. Allen voran der unversöhnliche, eisenköpfige Priester, der es dem Verräter nie vergiebt, daß er seine Pfarrkinder in gierig-wilde Tiere verwandelt hat. Damals, 1807, wies er Eberhard von Schranden aus dem Reiche der Lebenden und reihte ihn in dem Kirchenbuche den Toten an. Und als ein Toter lebt er noch ein paar Jahre mit dem Geschöpf seiner Lüste in der Einsamkeit seines zerstörten Schlosses fort.

Das alles gilt es aufzubauen. Aber Boleslav ist eine jener Naturen, die an der Stärke des Widerstandes wachsen. In ihm erwacht der Junker, der der Kanaille Volk den Herren zeigen will. Mit eiserner Energie kämpft er mit der zähneblekenden Meute, die ihr Wild umstellt, um jeden Fuß seines Rechts und seiner Ehre. Da droht ihm ein neuer Schlag zu vernichten. Er liebt Regine, die Dirne seines Vaters, die, wie er verfehmt, seine natürliche Bundesgenossin wird. Er wird auch dieser Versuchung Herr. Als Sieger in dem ungleichen Kampfe fällt er in dem neu ausbrechenden Kriege.

Die Komposition ist ausgezeichnet. Wir werden alsbald in medias res geführt. Die breite Vorgeschichte verteilt sich ungezwungen auf die verschiedenen Partien. Das Individuum wird der Masse gegenübergestellt, der Held ist kein Uebermensch, sondern ein einfacher Charakter, der sich schuldlos aus der menschlichen Gemeinschaft ausgestoßen sieht. Wie in einem gut komponierten Gruppenbilde beide Hälften gleichwertig sind, so potenziert Sudermann die Solospieler, Boleslav und Regine, in entsprechender Stärke und hält bei seinen anderen Gestalten die perspektivischen Gesetze genau inne. Nur daß hier das Konstruktive, das Gerippe des Romans,

nirgends sichtbar wird. Es ist alles mit blühendem Fleische umgekleidet.

Wir stoßen auf eine Fülle prächtig gezeichneter Figuren: der aristokratisch-trockne Landrat, der gerissene Wirt und sein Sohn, der renommierende Dorfheld, der glaubensstarke Pfarrer, der in seinem Zorneifer wie ein Prophet des alten Bundes erscheint, seine spinöse, altjungferliche Tochter, der vertrunkene, hinterhältige Tischler.

Wieder hat Ibsen stark eingewirkt. Bei der Gestalt des Tischlers Hackelberg, der das Herrenschloß in Brand steckt, nachdem er seine Tochter an den alten Baron verkuppelt hat, fühlt man sich an Engstrand und an die Regine der „Gespenster“ erinnert.

Wie das Motiv so ist auch die Ausführung ungemein dramatisch. Sudermann hat nie eine stärkere Szene geschaffen als hier im dreizehnten Kapitel des Romans. Die Szene wird zum Tribunal, der Angeklagte zum Kläger. Der lang verhaltene Trotz des schwergekränkten Individuums bricht sich Bahn, in einer großen Abrechnungsszene fordert der vergewaltigte Mensch leidenschaftlich Sühne für das ihm zugefügte Unrecht, und mitten in dieser rauchgeschwärzten Dorfschenke wirkt der Sieg des Einzelnen, der für seine heiligsten Menschenrechte streitet, wie eine Offenbarung.

Wenn hier von Anfang bis Ende Gewitterschwüle herrscht, die sich nach einzelnen elementaren Ausbrüchen eher verstärkt als abkühlt, so steht in der „Geschichte einer stillen Mühle“ (1888) die Sonne zu Anbeginn hoch am Himmel, und wie in der Natur, so herrscht auch bei den Menschen eitel Freude und Glück. Mählich und langsam ballen sich die Wolken am Horizonte, mählich und langsam keimt eine verbrecherische Liebe zwischen dem Bruder und dem Weib des Müllers. Licht will zu Licht und Freudigkeit zu Freudigkeit. Der wortkarge, schwerfällige Martin hat sich ein Weib genommen, das in dem heimkehrenden Bruder zuerst einen lustigen Spielgefährten und dann die rechte Ergänzung seines Ichs findet. Sie werden überrascht. Durch unglückliche

Umstände finden beide Brüder den Tod. Das Weib tritt in ein einsames, freudloses Dasein.

Wieder ist das Lokal brillant studiert, und der Ton der Dorfgeschichte ausgezeichnet getroffen. In Stimmung und Farbe liegt unsere Erzählung in der Richtung der ländlichen Geschichten Gottfried Kellers. Leider ist das Ende überhastet, die Ereignisse folgen sich blitzschnell, die Wirkung wird theatralisch, die Motivierung und die Psychologie verebben. —

„Jolanthes Hochzeit" (1892) ist ein fein ziseliertes Geschichtchen, ein famoser Ausschnitt aus dem Leben, getragen von einem übermütig-ernsten, Fontaneschen Humor. Sein Hauptreiz liegt darin, daß wir es garnicht als Dichtung, als Kunstwerk aufnehmen; es mutet uns vielmehr wie ein Liebhaberstückchen an, wie eine besonders feine Marke, die den Gourmands après diner serviert wird. Das Geschichtchen wird beim Wein erzählt, ganz en petit comité, als ein Erlebnis des Sprechers, der mit behaglicher Wehmut auf sein spätes Liebesabenteuer zurückdenkt. Wir fühlen uns angeheimelt unter den alten Herren, wir geraten selbst in jene erhöhte Stimmung, die keine Tragik aufkommen läßt.

Es ist eigentlich ein ganz unglaubliches Histörchen, und wenn der alte Herr es nicht so treu und schmucklos erzählte, möchte man es für eine Schnurre halten, die ihm der Wein eingegeben hat. Und es ist eigentlich frivol, so mit den heiligsten Dingen zu scherzen wie es diese Jolanthe thut, die einen alten Knaster bloß heiratet um in die Nähe des Geliebten zu kommen.

Es wäre verfehlt, den Inhalt auch nur andeutend wiederzugeben, der ganze Reiz liegt in der Erzählung selbst. Eine Ich-Erzählung, die einem alten Hagestolz in den Mund gelegt wird. Dadurch erhält das Ganze eine sehr persöhnliche Note und eine ausgezeichnete Konzentration. Die Dinge sind von einem bestimmten Punkte aus gesehen, sie werden burschikos-drastisch, aber zugleich mit einer gewissen resignierenden Wehmut erzählt. Der Held, ein treuherzig-simpler Mensch, eine

jener Naturen, die das Bewußtsein ihrer Unbedeutendheit haben, fürsorglich, selbstlos, ein guter Kerl. Und dieser Freiherr von Hankel auf Ilgenstein, weder der Jüngsten noch der Schönsten einer, sieht sich plötzlich, er weiß selbst nicht wie, auf Freiersfüße gestellt. Er wird auf seine alten Tage ein moderner Liebhaber. Wohl fühlt er instinktiv, daß seine behagliche Junggesellenexistenz dabei zum Teufel geht. Er hat die beklemmende Furcht vor dem Weibe, das er liebt, und noch auf der Hochzeit sucht er diese Angst im Wein zu betäuben. Als er merkt, daß er nur der Strohmann war, daß alle Liebesbezeugungen Jolanthes eigentlich seinem jungen Schützling gelten, da atmet er erleichtert auf und giebt die Beiden zusammen.

Die Charaktere sind ausgezeichnet getroffen, Landluft, ja manchmal ein förmlicher Stallgeruch strömt auf sie ein. Da ist Jolanthe, ein prächtiges Rasseweib, ganz von dem Unglück ihrer jugendlichen Liebe erfüllt, und um so schwerer leidend unter den Bemühungen ihres grobschlächtigen Vaters sie an den Mann zu bringen. Schon bei ihrer Geburt denkt er daran, wie er sie los wird: „Die muß einen sehr poetischen Namen kriegen — dann steigt sie bei den Freiern im Preise... Ich such' also im Bücherschrank nach, Thekla, Hero, Ilse, Angelika — ne, die Sorte war zu pflaumenweich — da schmachtet sie sich für irgend einen diätenlosen Referendar zu Tode. Oder aber Rosaura, Carmen, Beatrice, Wanda — auch nich — zu hitzig — da brennt sie mit dem ersten besten Inspektor durch — denn des Menschen Name ist sein Schicksal.... Und schließlich fand ich Jolanthe.... Das zerschmilzt so hübsch auf der Zunge — für Liebende wie geschaffen — und reizt doch nicht zu dummen Streichen. Das ist kitzlig und erhaben zu gleicher Zeit, lockt an und verpflichtet zu ernsten Absichten. So hab ich kalkuliert, und es war ja auch so weit ganz richtig, wenn sie mir nur schließlich nicht sitzen bleibt mit ihrem Gezicre und Geaffe."

Hier ist alles mit wenigen, ausgesparten Strichen gezeichnet, die Menschen in einigen charakteristischen Situationen gezeigt, die sie von allen Seiten beleuchten.

Manches von dieser Intimität der Darstellung finden wir wieder in dem Roman „Es war". (1894.) Man denke an die wundervolle Gestalt des alten Pfarrers, der heute seinem Schüler und Gutsherrn von der Kanzel aus mit flammenden Worten ins Gewissen redet, um ihm morgen bei einer Flasche guten, alten Weins seine Weltanschauung zum Besten zu geben! Er vergleicht die Erde mit einem Ameisenhaufen. „Da stell' ich mich breitbeinig drüber hin — es ist ein erhebender Anblick, Fritzchen — und bilde mir ein, ich sei der Herrgott von diesem Ameisenhaufen. . . . Warum soll es das nicht geben, wenn es neben dem Deutschen Kaiser auch einen Fürsten von Schleiz-Greiz-Lobenstein giebt? . . . Da unten kribbelt's und arbeitet und zankt sich und beißt sich tot. . . Ich seh' mir das an und — schmunzle Da unten wird sicherlich viel gesündigt. Ich aber, der Herrgott, seh' mir das an und — schmunzle. . . . Es kommt nur darauf an, sag' ich ich mir, daß hübsch der Ordnung gemäß gesündigt wird, denn sonst müßte ja mein schöner Ameisenhaufen auseinandergehn. Und ich sag' mir ferner: So schmunzelt auch der Herrgott zu der Menschen Sünden, die ja nichts weiter sind wie Bethätigungen seiner Gesetze. Er braucht sie, wie er die Tugend braucht, denn sonst hätt' er sie nicht geschaffen."

Und wieder ein andermal steht der Pfarrer vor dem Gutsherrn und beschwört ihn in einer ergreifenden Szene, sich mit seinem Sohne zu schlagen, den er durch eine öffentliche Züchtigung geschändet hat.

Leo Sellenthin aber weist ihn von seiner Schwelle. Man habe kein Mitleid mit ihm gehabt und ihn dem kirchlichen Dogma zu Liebe in den Grundfesten seines Charakters, der ihm gebot: Nichts bereuen! erschüttert. Jetzt übe er Vergeltung.

„Es war" behandelt den bei Sudermann ständig wiederkehrenden Gegensatz von Pflichtbewußtsein und Egoismus, Lebensgier und Lebensentsagung. Zwei Männer und zwei Frauen sind die Repräsentanten dieses Kontrastes. Leo, der sich unterfängt, den Uebermenschen zu spielen und an dem Treubruch, den er an seinem einzigen Freunde verübt, fast zu grunde geht. Ulrich Kletzingk, eben dieser Freund, der Leos Geliebte heimführt, ein pflichtergebener, hochsinniger Mensch. Andrerseits seine Gattin Felicitas, ein kokett-spielerisches Weib, das seiner phantastischen Sinnlichkeit die Maske kindlicher Unschuld aufsetzt und so den Gatten aufs neue betrügt. Ihr wieder entspricht Leos Schwester Johanna, deren Liebe sich in pietistische Schwärmerei verliert.

So frisch der Roman einsetzt — wieder wie im „Katzensteg" ein Heimkehrender, der in fernen Landen seine Jugendschuld zu vergessen suchte —, im Laufe der allzu weitschichtigen Erzählung tritt das Konstruktive immer stärker in den Vordergrund. Das Ganze erscheint als Spiel, es vermag nicht zu überzeugen, wir vermissen den Zwang der Notwendigkeit. Zugegeben, daß die Vergangenheit, daß „Es war", wieder Gegenwart werden kann angesichts des alten Milieus, warum muß der Held von neuem in Schuld und Sünde geraten? Es fehlt die psychologische Motivierung, und wir stehen voll kritischen Unglaubens vor diesem erneuten Fehltritt.

IV.

„Das Leben des Dramatikers wird dramatisch verlaufen", so lautet ein feiner Ausspruch Nietzsches. Das dramatische Talent ist eben Anlage des Temperaments, ist eine besondere Form der dichterischen Anschauung. Der geborene Bühnendichter übersieht die aufsteigende Linie des Dramas von Anfang bis Ende, er erblickt eine Reihe von Situationen, die sich auseinander entwickeln, in denen sich der Knoten schürzt und löst. Er sieht seine Menschen in voller Aktion, mit allen Gesten und der Mimik, die

ihr Sprechen begleitet, ja er hört ihre Stimmen bis in die feinste Tonfärbung. Der Dramatiker setzt also schon während des Schaffens den Schauspieler voraus, im Dramatischen ist alles Theatralische einbegriffen; es ist somit ein Unding zwischen Buchdrama und Bühnenwerk zu scheiden.

Wohl aber zwingt uns der heutige Stand der Bühne, das Theaterstück vom Drama zu trennen. Das spezifische Kennzeichen des Theaterstückes ist, daß es auf der Bühne wirkt, mit der Kunst unterhält es nur höchst stiefmütterliche Beziehungen. Es ist ein Surrogat für das Drama, welches unter den heutigen deutschen Dichtern überhaupt keinen vollwertigen Repräsentanten besitzt.

„Das dramatische Talent", meint Otto Ludwig, „ist zugleich Dichtertalent und Schauspielertalent, und so lebendig beides, daß es, nur für den Verstand unterscheidbar, eins im andern ist, daß beide in gegenseitiger, innigster, ausschließlicher, in jedem einzelnen Punkte vorhandenen Durchdringung wie eine und dieselbe Kraft wirken. Durch Studium und Reflexion wird das epische wie das lyrische Talent, ja das rhetorische etwas hervorbringen können, das der Produktion des dramatischen Talentes ähnlich ist, gerade wie einzelne Partieen in dieser Produktion dem epischen oder lyrischen Charakter sich annähern können, was aber doch vom innersten Kerne heraus ein anderes ist."

Auch Sudermann besitzt ein starkes dramatisches Talent, aber er ist nicht Vollblut-Dramatiker im oben gezeichneten Sinne. Wenngleich seine Fähigkeit, Menschen und Verhältnisse scharf zu kontrastieren, eine Gestalt mit wenigen Mitteln prägnant zum Ausdruck zu bringen, auf das Drama hinweisen, so wurzelt doch seine eigentliche Begabung im Epos.

Goethe spricht im Hinblick auf die neueren tragischen Dichter einmal von „forcierten Talenten". Dasselbe gilt von der gegenwärtigen Dramatik und paßt auch auf die Bühnenwerke Sudermanns.

Indessen hier liegt der Fall noch etwas anders. Wenn sich Drama und Theaterstück vor allem auch darin unterscheiden, daß das eine überzeugt, das andere als Schein wirkt, so erkennen wir, daß unser Dichter einige wenige Dramen geschrieben hat: „Fritzchen", „Johannes", „Die drei Reiherfedern". Die übrigen sind mehr oder weniger Theaterstücke.

In ihnen zeigt sich Sudermanns Abhängigkeit von den Franzosen aufs deutlichste. Er betrachtet, vor allem in den Anfängen seiner Dramatik, die Bühne als moralische Anstalt. Von den Brettern herab will er die Unsittlichkeit brandmarken, indem er sie wahrheitsgemäß schildert, indem er der Zügellosigkeit das Pflichtbewußtsein, dem tönenden Individualismus, der vom Leben nur Ehre und Genuß erstrebt, den resignierenden Altruismus gegenüberstellt. Er will der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten, auf daß sie sich bessere und bekehre.

Gerechter Weise dürfen wir eins nicht vergessen: Er beschränkt sich auch in diesen Werken nicht auf einen kleinen Ausschnitt des Lebens, er sucht vielmehr große umfassende Themata auf, die das Mark der Zeit, das Zentrum der gegenwärtigen Kultur berühren.

Er ist, wieder sehr französisch, der Dichter des Thesenstücks. Er stellt einen moralischen Satz auf: Es giebt keine allgemein gültige Ehre. „Was wir gemeinhin Ehre nennen", meint Graf Trast, „das ist wohl nichts weiter als der Schatten, den wir werfen, wenn die Sonne der öffentlichen Achtung uns bescheint. — Aber das Schlimmste bei allem ist, daß wir so viel verschiedene Sorten von Ehre besitzen als gesellschaftliche Kreise und Schichten." Oder: Es giebt keine Heimat. Wenigstens hat der Begriff nur so lange Gültigkeit, als das Individuum nicht aus der Familiensphäre herausgetreten ist. Ferner, als Thema von „Sodoms Ende": Das Genie hat Pflichten gegen sich selbst. Es geht zu Grunde, wenn es diese Pflichten vernachlässigt.

Diese stark moralische Note erinnert an Augier. Ueber ihn schreibt Henri Becque mit feiner Ironie: „Augier hat zwei große Kräfte für sich: das Gefühl für die Familie und die Verachtung des Geldes.

Es ist die Familie, die ihm seine heldenhaften Persönlichkeiten und seine ergreifendsten Situationen eingiebt: Väter, Mütter, Kinder, Brüder und Schwestern nahmen in seinem Theater einen wichtigen Platz ein, eine geschützte Ecke, wo man gut, zartfühlend und hingebend bleibt. Die Liebe ist bei Augier niemals sehr aufregend, sie verrät sich durch ein Wort, durch einen Blick; das ist genug bis zur Heirat. Augier spart seine ganze Beredsamkeit, und die ist überzeugend genug, für die Hausgötter auf.

Zu gleicher Zeit denunziert, bekämpft und brandmarkt Augier als mißvergnügter Zuschauer eine Gesellschaft, die sich bereichert. Er zeigt uns die Unredlichkeit des Geldes; das ist immer ein angenehmes und heilsames Schauspiel."

Setzen wir deutsche Verhältnisse an die Stelle der französischen, und das Gesagte paßt trefflich auf Sudermann, so wenig es den Charakter seiner Dramen erschöpft.

Sudermann ist vor allem der Dichter der großen Szenen und der großen Antithesen:

Abrechnung hält der junge Heinecke mit dem Kommerzienrat, der die Ehre seines Hauses befleckt hat, Abrechnung die Heldin der „Heimat" mit ihrem Vater und ihrem früheren Geliebten. Immer wieder drängt die Entwicklung zu einer effektvollen Szene, die, um es drastisch auszudrücken, die Bombe zum Platzen bringt.

Dieser Konflikt ergiebt sich bei Sudermann weniger aus dem gegensätzlichen Charakter zweier führender Gestalten, geschweige aus dem kontrastierenden Doppel-Ich des Helden, als vielmehr aus dem Zusammenstoß zweier Welten. Anders ausgedrückt: Der Konflikt ist nicht individuell, sondern typisch, prinzipiell. Gleich im ersten Drama, der „Ehre", werden

Vorder- und Hinterhaus kontrastiert, keineswegs ein bestimmtes, sondern das Vorder- und Hinterhaus schlechthin. Später steht die enge Heimats-Welt eines pensionierten Militärs im Gegensatz zu der breiten, internationalen Sphäre seiner Tochter, der berühmten Sängerin. Im „Johannisfeuer" sehen wir auf der einen Seite die Enterbten, auf der andern die Kinder der Familie. Immer strebt der Dichter danach unversöhnliche Welten sich entgegentreiben zu lassen. Kein Wort mehr von der tragischen Schuld, die schon der Dichter der „Maria Magdalena" als poetischen Irrbegriff bekämpfte. Tragisch ist nur die Unschuld mit der sich jede der beiden Parteien im Rechte fühlt, aus der sie auch thatsächlich die Berechtigung ihres Handelns schöpfen darf.

Sudermanns erste Dramen, „Die Ehre", „Sodoms Ende", „Heimat" sind mit großer Vehemenz und starker Accentuierung geschrieben; er wird später ruhiger, vorurteilsloser, aber auch matter. Man denke an eine Versammlung, in welcher der Redner zuerst selbst erscheint und mit der Wucht seiner Persönlichkeit eingreift, um späterhin seine Reden vorlesen zu lassen. Nicht als ob der Inhalt dieser Vorträge immer derselbe wäre, auch als Theaterdichter ist Sudermann nicht Spezialist, er schildert jedesmal ein neues Milieu, er behandelt jedesmal ein anderes Motiv.

* * *

„Was ist Ehre?" fragt Falstaff. „Ein Wort. Was ist das Wort Ehre? Luft. Eine feine Rechnung! — Wer hat sie? Ei, der Mittwochs gestorben ist: fühlt er sie Sonntags noch? Nein. Hört er sie? Nein. Ist sie also nicht fühlbar? Für die Toten nicht. Aber lebt sie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? Die Verleumdung giebt es nicht zu. Ich mag sie also nicht, — Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und so endet mein Katechismus."

Wird man sich freilich bei der witzigen Skepsis eines Ehrlosen Rat holen, um das Recht auf Ehre zu ergründen? Aber auch Schopenhauer leugnet den positiven, unmittelbaren Wert der Ehre. Für ihn ist sie „objektiv die Meinung Anderer von unserem Wert, und subjektiv unsere Furcht vor dieser Meinung." „Die Meinung Anderer von uns", so fährt er fort, „kann nur insofern Wert für uns haben, als sie ihr Handeln gegen uns bestimmt oder gelegentlich bestimmen kann. Dies ist jedoch der Fall, so lange wir mit oder unter Menschen leben. Denn da wir, in zivilisiertem Zustande, Sicherheit und Besitz nur der Gesellschaft verdanken, auch der Anderen bei allen Unternehmungen bedürfen, und sie Zutrauen zu uns haben müssen, um sich mit uns einzulassen, so ist ihre Meinung von uns von hohem, wiewohl immer nur mittelbarem Werte für uns: einen unmittelbaren kann ich ihr nicht zuerkennen."

Sudermann nimmt in seinem Drama einen ähnlichen Standpunkt ein. Sein Thema ist die Relativität des Ehrbegriffs. Reich und arm, hoch und niedrig, ein jeder Stand und eine jede Kaste, sie alle haben eine höchst individuelle Ehre. Eine Ehre, die für alle Menschen schlechthin gültig wäre, giebt es nicht.

Herausgefordert durch die revolutionäre Grundstimmung seiner Zeit, die wieder einmal alle Werte einer gründlichen Umwertung unterzog, beginnt Sudermann gleich in seinem ersten Drama damit, einen herrschenden Moralbegriff kritisch anzugreifen. Ein Thema, das früher immer nur innerhalb einer bestimmten Kaste abgehandelt worden war, — etwa die Ehre des Bauern und des Ritters bei Calderon und Corneille —, sucht er jetzt in seinem ganzen natürlichen Umfange aufzurollen. Er wollte zeigen, wie sich der Ehrbegriff in sozial gänzlich verschieden gestellten und zugleich verschieden beanlagten Menschen entwickelt. Der eigentliche Held seines Dramas mußte die Ehre in ihren verschiedenen Spielarten sein. Sudermann beschränkt

sein Thema durch die Einführung eines konkreten Helden und einer realen Fabel, die zwei in ihren Anschauungen völlig getrennte typische Welten, mag man sie nun mit Arm und Reich oder mit Vorder- und Hinterhaus bezeichnen, aufs engste verbinden. Er bildet den dramatischen Kontrast und andrerseits die Annäherung noch weiter aus, indem er im Vorder- wie im Hinterhaus ein Individuum der Familiengruppe gegenüberstellte, hier eine leichtsinnige Tochter, dort einen flatterhaften Sohn hinzu erfand und endlich die beiden Kinderpaare, in ein platonisches, beziehungsweise unplatonisches Verhältnis treten ließ. Der Sohn des Kommerzienrats also verführt die Tochter eines Angestellten, ihr Bruder wiederum, der Held des Dramas, liebt die Tochter seines Brotherrn und führt sie schließlich heim.

Diese Fabel deckt sich keineswegs mit der Konzeption. Es entsteht ein Ueberschuß von Motiven, zu deren Verwendung eine neue Figur erfunden wird, der im Grunde völlig überflüssige Kaffee-Graf Trast. Eine exotische, romanhafte Persönlichkeit, dem Raisonneur der französischen Bühne nach verwandt, ein stets bereiter Moral-Causeur, ein deus ex machina, der jenseits der eigentlichen Handlung steht und in ihr Getriebe willkürlich eingreift.

Für die Exposition eignete sich Sudermann die Technik Ibsens an, indem er den Sohn des Hinterhauses nach jahrelangem Aufenthalte in der Fremde zurück zur Heimat führte und ihn nun alles Weh der Enttäuschung über seine Familie, die er sich da draußen so anders vorgestellt hatte, durchkosten ließ.

In dem Helden, dessen weltfremde Gradheit der heimischen Unsittlichkeit ratlos und verzweifelt gegenübersteht, erkennen wir den Typus Gregor Werle aus Ibsens „Wildente" wieder, den hoffnungslosen Idealisten, der die Welt nach seinen Ideen bessern und beglücken will ohne je die Relativität aller menschlichen Existenzen und Zustände zu begreifen. Konsequenter Weise müßte

dieser Idealist, der stets das Gute will und stets das Böse schafft, die Handlung zum tragischen Ende führen, aber unser Graf Traft, der sich immer wieder zwischen die gezückten Degenspitzen stellt, bringt einen leidlich versöhnlichen Abschluß zustande.

Wenn uns die Welt des Vorderhauses in der „Ehre" so blaß und farblos, ja so romanhaft erscheint wie dieser Graf Traft, so wird das Berliner Kleinbürgertum treffend wahr, vor allem durchaus originell geschildert. Wahr und wirklich ist die Protzenhaftigkeit einer Armut, die mühelos zu unverdientem Wohlstande gelangt ist, das seltsame Gemisch von Trotz und Liebedienerei gegen ihre „Wohlthäter", der Tratsch und Klatsch der misera plebs, die sich schlägt und verträgt, das Aufschrauben und Spreizen der Gefühle im „einfachen" Volke, und nicht zuletzt die widerspruchslose Anbetung des Mammons, die alle besseren Gefühle überwältigt.

In diesen Partieen liegt der künstlerische Wert und die Eigenart des Dramas. Keineswegs besteht seine Bedeutung in der Gegenüberstellung von Vorder- und Hinterhaus, die schon ein Erbteil der alten Wiener Posse bildet. Hier wird dem konsequenten, durchaus individuellen Naturalismus, der typische gegenübergestellt. Wie typisch ist etwa diese Alma! . . . . .

„Ein geistreicher Franzos", heißt es in „Wahrheit und Dichtung" hat schon gesagt: wenn irgend ein guter Kopf die Aufmerksamkeit des Publikums durch ein verdienstliches Werk auf sich gezogen hat, so thut man das Möglichste um zu verhindern, daß er jemals dergleichen wieder hervorbringt.

Es ist so wahr: irgend etwas Gutes, Geistreiches wird in stiller abgesonderter Jugend hervorgebracht, der Beifall wird erworben, aber die Unabhängigkeit verloren; man zerrt das konzentrierte Talent in die Zerstreuung, weil man denkt, man könne von seiner Persönlichkeit etwas abzupfen und sich zueignen."

Der junge Maler Willy Janikow, der durch „Sodoms Ende" berühmt geworden ist, erlebt nun

selbst sein Bild. Kleinen Verhältnissen entstammend, an ein entbehrungsreiches Dasein gewöhnt, sieht er sich mit einem Schlage in eine Welt von Reichtum und Genuß versetzt. Die schwüle, ungewohnte Atmosphäre berauscht und entnervt ihn. Er findet nicht die Kraft, sich aus ihr loszureißen und zu neuem Schaffen zu gesunden. Er ist ein Genie ohne Charakter. Er versäumt die erste Pflicht des Genies gegen sich selbst, die ihm gebietet, die Genialität der Kunst nicht auf die Lebensführung zu übertragen, vielmehr in denselben einfach-gesunden Verhältnissen fortzuschaffen, in denen er zum Künstler aufwuchs. „Errette Deine Seele", spricht der Herr zu Lot, „und siehe nicht hinter Dich; auch stehe nicht in dieser ganzen Gegend. Auf dem Berge errette Dich, daß Du nicht umkommst."

Wieder werden zwei Welten kontrastiert und durch den Helden miteinander verbunden. Das Hinterhaus, die Familie Willy Janikows, ist diesmal sichtbar zurückgestellt, aber die Szenen, die den armen Leuten gehören, sind von feiner und intimer Zeichnung. Besonders der alte Janikow, eine schiffbrüchige Existenz, auf der noch der Abglanz besserer Tage liegt, ist brillant wiedergegeben.

Um so ausführlicher ist diesmal die elegante „Gesellschaft" geschildert, ein Parvenu-Salon der Berliner Dreiviertelswelt. Eine Welt, der nichts heilig ist als der Spott. Die sich von den Surrogaten des Lebens nährt, weil sie in ihrer Blasiertheit nicht mehr fähig ist, das Leben selbst in sich aufzunehmen. Eine kalte, schneidende Luft weht durch diese innerlich hohle, sichtbar jüdisch gefärbte Gesellschaft. Menschen ohne wahre Lebensinteressen, Banausen, welche die Kunst protegieren, tadellose Elegants, die sich von Gesellschaft zu Gesellschaft hetzen lassen, kokette demi-verges, die in pikantem Flirt ihr Leben hinspielen bis man sie verheiratet, endlich das große Heer charakterloser Menschen, die sich an Plutos Wagen heften. Königin dieses seltsam zusammengewürfelten Reiches ist Frau Adah, die das junge Malergenie in ihre Netze gelockt hat.

In der packenden, eminent treuen Wiedergabe dieser fauligen Atmosphäre liegt der Hauptwert des Dramas. Die moderne Nervosität, die Hast und Unruhe derer, die nicht allein sein können, sondern im Strudel der Gesellschaft ihre innere Leere zu betäuben suchen, das alles ist ausgezeichnet getroffen, ohne daß die Charakteristik des Dichters ins Pathologische verfällt.

Sudermann hat sich hier eine eigene Darstellungsart geschaffen. Er lockert das Gefüge der Szenen so weit, daß sie als farbige Momentbilder für sich bestehen. Seine Gestalten sprechen mehr als das, was im Rahmen des Dramas nötig ist, sie lassen sich zwanglos gehen. Dadurch verstärkt sich der Eindruck unmittelbarer Lebendigkeit, der unstilisierten Wiedergabe des Geschauten.

„Sodoms Ende" (1890) verhält sich zur „Ehre" (1889) wie ein breites Zustandsgemälde, auf dem die Farben in einander verfließen, zu einem harten, übermäßig auf den Kontrast hin komponierten Stich. Die Handlung, die in dieses Gemälde hineinkomponiert ist, ist zu spannend, als daß sie zu interessieren vermöchte. Das Schicksal des durch Wollust zerstörten Genies ist uns aus andern Künstlerdramen hinreichend bekannt. Eine Figur wie das „Sonnenscheinchen" ist in ihrem Gemisch von Naivetät, Sentimentalität und Sinnlichkeit schlechthin unerträglich.

In der „Ehre" war der Held ein aktiver Charakter. Er versucht die Familie zu der Höhe seiner sittlichen Anschauungen heraufzuziehen. Willy Janikow hingegen ist eine passive, oder besser eine willensunfrei gewordene Natur, die in fremdes Erdreich verpflanzt, zu Grunde geht. Es ist ersichtlich, daß hier eigene Erlebnisse des zu rapider Berühmtheit gelangten Dichters hineinspielen, daß er sich selbst gleichsam ein Warnungszeichen aufrichtete, der Gesellschaft, welche die Löwen des Tages begehrt, ein Noli me tangere zurief.

Die „Heimat" (1893) ist der „Ehre" nah verwandt, nur ist hier ein ähnlicher Konflikt zwischen Individuum und Familie in eine höhere Sphäre gehoben, das Ganze

reifer und ruhiger gehalten. Wenn in den beiden ersten Dramen das eigentliche Thema durch die Handlung nur zum Teil bewältigt wurde, so daß die dichterischen Qualitäten mehr außerhalb dieser Handlung lagen, so decken sich Idee und Fabel in der „Heimat". Hier ist wirklich ein typisches Geschehen in einem Einzelfalle verkörpert.

Wieder werden zwei Welten kontrastiert: Die alte konservative Zeit und die Gährung der neuen, die konventionelle Sittlichkeit der Provinz und die freiere Lebensanschauung der Großstadt, der traditionelle Kastengeist des frommen Militärs und der freiheitliche Lebensdrang einer Künstler-Persönlichkeit.

Anzengruber reformierte das vierte Gebot: Du sollst Vater und Mutter ehren, aber nur, wenn sie der Verehrung wert und würdig sind.

Sudermann behandelt den Konflikt des Individuums, das sich zwischen Kindespflicht und die Pflicht gegen sich selbst gestellt sieht, die Tragik des Charakters, welcher der Familiensphäre entwachsen ist und doch das starre Recht ihrer Satzungen respektieren muß.

Zwischen der Heldin des Dramas, der jungen Tochter des Oberstlieutenants Schwartze, und ihrer Familie sind von dem Tage an alle Bande zerschnitten, da sie der Vater zwingen wollte, einem ungeliebten Manne die Hand zu reichen. Sie verläßt das Elternhaus, um sich in der Fremde ein eigenes Leben zu gründen. Nach Jahren der Not und Entbehrung wird sie eine große Sängerin. Ein Konzert führt sie in die Heimat zurück, dem Vater gegenüber.

Die Welt, die sie nun nach zwölfjähriger Abwesenheit begrüßt, ist vollgestopft mit Rücksichten, Etiketten und allen Bedenken einer engbrüstig-philiströsen Moral. Der Oberstlieutenant, Magdas Vater, ist ihr typischer Vertreter. Ein Familientyrann alten Schlages, fromm, starrköpfig, ohne Verständnis für die Forderungen des Individuums. Nichts natürlicher, als daß er bei Magdas Heimkehr sich noch einmal anmaßt, Leben und Schicksal seines Kindes zu bestimmen.

Ihrerseits macht Magda dem Vater alle erdenklichen Konzessionen. Als er ihre Schicksale erfährt, ist sie bereit, den Verführer, der jetzt eine angesehene Stellung in der Vaterstadt einnimmt, zu heiraten. Da fordert man von ihr, das Kind zu verleugnen. Ihr alter Trotz erwacht, sie weigert den Gehorsam. Der Vater richtet die Pistole auf sie, aber er selbst sinkt vom Schlage getroffen nieder.

Was die Idee und den Aufbau des Dramas betrifft, so zeigt sich hier eine außerordentliche Kunst. Aber in der Ausführung setzen Schlacken an, das Theater triumphiert über die Dichtung. Von starken Unwahrscheinlichkeiten der Entwicklung abgesehen, zu denen etwa das Erscheinen des Verführers im Vaterhause seiner früheren Geliebten gehört, sind die Charaktere vielfach zu scharf markiert, zu tendenziös gehalten. Es sind vorzugsweise Rollen für Schauspieler, und die beste aller Rollen ist die Heldin Magda. Excentrisch veranlagt, kokettiert sie ein wenig mit ihrem Uebermenschentum: „Ich mich ducken! Das bin ich nicht gewohnt. Denn in mir steckt ein Hang zum Morden, zum Niedersingen. Ich singe so, oder ich lebe so, denn beides ist ein und dasselbe — daß jeder Mensch wollen muß wie ich. Ich zwing ihn, ich kneble ihn, daß er liebt und leidet und jauchzt und schluchzt wie ich. Und wehe dem, der sich da wehren will. Niedersingen — in Grund und Boden singen, bis er ein Sklave, ein Spielzeug wird in meiner Hand."

Wenn diese drei Dramen als Ganzes angesehen, Theaterstücke sind, so besitzen sie doch, wie ich zu zeigen versuchte, Qualitäten, die sie weit über das Maß dieser Gattung hinausheben und zu vorbildlichen Werken gemacht haben.

Jenseits dieser Dramen, die mit Kraft und Elan geschrieben sind, wird der Dichter ruhiger, temperamentsloser, zugleich philiströser.

Ich denke an „Das Glück im Winkel", an „Die Schmetterlingsschlacht", an „Johannisfeuer".

„Das Glück im Winkel“ (1896) zeigt besonders in der Lösung des Konflikts eine gewisse Verwandtschaft mit Ibsens „Frau vom Meere“. Hier wie da wird eine unsittliche Ehe dadurch zu einem wahren Herzensbündnis, daß der Gatte sein Weib freigiebt und damit den Zauber, den sein Rivale ausübt, bricht.

Dieses Drama ist besonders charakteristisch für das, was man als Manier der Sudermann'schen Theaterstücke bezeichnen darf: Mangel an Vornehmheit, Hang zur Sentimentalität und zur Phrase, eine gewisse Wehleidigkeit, die in rücksichtsloser Brutalität ihr Gegenspiel findet. Die Probleme sind ohne Tiefe behandelt, die Menschen ohne alle Kompliziertheit, ganz auf eine Formel, auf eine Linie reduziert. Eine wirklich großartige, tiefempfundene Szene, wie die des zweiten Aktes, da in Elisabeth die Bachantin über die Madonna Herr wird und sie sich dem Geliebten an den Hals wirft, vermag dafür nicht zu entschädigen.

In der „Schmetterlingsschlacht“ (1895) zeigt Sudermann, daß er auch das Register des Naturalismus völlig beherrscht. Es schwebt ihm eine Komödie im modernen Sinne vor. Die Tragikomik des glänzenden Elends einer Beamtenwitwe, die mit drei heiratsfähigen Töchtern und wenig Baarmitteln gesegnet ist. Die ganze Familie ist auf der Jagd nach dem reichen Schwiegersohn. Ihn zu ergattern verbrämt man seine Armut mit Glanz und Flitter und läßt alle Minen springen, um das Silberschiff zu kapern. Es ist ein erbitterter Kampf zwischen Adam und Eva, der sich unter Spiel und Laune verbirgt, ein Kampf um die Existenz, bei dem das Weib ihre höchsten Trümpfe einsetzt.

Zola hat das ganz moderne Thema der Töchterversorgung in Pot-Bouille meisterhaft behandelt. Diese Madame Josserand, die sich Abend um Abend mit ihren Töchtern auf den Kriegspfad begiebt und nach jedem mißglückten Feldzuge erbarmungslos Kritik abhält, welch' ein Bild von grotesker Tragik!

Sudermann führt das gleiche Motiv in dem bekannten Stile seines Dramas durch. Das Hinterhaus: Die Wittwe, die mit ihren drei Schmetterlingen eben vor einer großen Schlacht steht, welche die älteste Tochter gewinnen soll. Das Vorderhaus mit dem brummigen herzlosen Alten und dem verschüchterten Sohne, einem Charakter, der mit dem Helden der „Frau Sorge" viel Verwandtes hat. Vorder- und Hinterhaus sind auch noch dadurch verbunden, daß die jüngste der drei Töchter für den reichen Fächerfabrikanten Schmetterlinge malt, und daß die älteste ihr langweiliges Wittwentum durch den lustigen skrupellosen Reisenden des Vorderhauses aufheitert. In diesem geschickten Aufbau lebt eine intime, charakteristisch gegebene Detailschilderung, ein episch breites Ausmalen des Alltags, wie es der einfache Stoff erfordert. Die Beamtenfamilie ist in ihren einzelnen Mitgliedern ausgezeichnet differenziert, ohne daß der Gesamtton darunter leidet. Nichts destoweniger macht das Werk, von einer schlimmen Verführungsszene abgesehen, auch in seiner Totalität einen peinlichen Eindruck, den Rosi, die petite ingénue, deren raffinierte Unschuldsmiene wir schon aus den früheren Dramen kennen, nur noch verstärkt. So scheiden wir am Schlusse, da sich die Wünsche der Wittwe noch unverhofft realisieren, verstimmt von dieser Dichtung.

Schwächer noch ist Sudermanns jüngstes Werk „Johannisfeuer" (1900). In diesem Drama, das wieder auf lithauischem Heimatsboden spielt, sind allerlei heterogene Elemente unorganisch verwoben. Ursprünglich wollte er wohl das Thema der „Notstandskinder" — so benannt nach dem ostpreußischen Hungerjahre 1867 — behandeln. Notstandskinder im weiteren sind Menschen, die durch Geburt und Anlage außerhalb der gesellschaftlichen Sphäre gestellt sind, die also auch nicht auf die dogmatische Moral der Bourgeoisie verpflichtet sind. Enterbte, denen zur Entschädigung eine Freiheit der Lebensführung mitgegeben wird, die anderen

Menschen nur in außergewöhnlichen Stunden, etwa in der „Johannisnacht", bescheert ist.

„Ein Funken Heidentum", heißt es in unserm Drama, „schwält in uns allen. Er hat von alten Germanenzeiten her die Jahrtausende überdauert. Einmal im Jahr da flammt er hoch auf und dann heißt es Johannisfeuer. Einmal im Jahr ist Freinacht. Ja wohl, Freinacht. Da reiten die Hexen auf Besenstielen, denselben Besenstielen, mit denen ihr Hexentum ihnen sonst ausgeprügelt wird, hohnlachend zum Blocksberg in die Höh' — da streicht über den Forstweg das wilde Heer — da erwachen in unserm Herzen die wilden Wünsche, die das Leben nicht erfüllt hat und — wohlverstanden — nicht erfüllen durfte."

Sudermann erklärt die altvererbte, noch heute in allen deutschen Gauen heimische Feier der Johannisnacht als ein Symbol für das Bedürfnis des Menschen einmal im Jahre alles Bindende und Hemmende der Kultur zu vergessen, in dionysischer Schwärmerei aus dem Urquell der Natur neuen Lebensmut und neue Begeisterung zu trinken.

Das Volk knüpfte seinen Aberglauben an diese festlich begangene Nacht. Die Johannisfeuer sollten Schutz gegen Gewitter, Hagelschlag und Viehsterben geben. Männlein und Weiblein, die über die Feuer springen, Küsse geben und empfangen, sind Bräutigam und Braut noch im selben Jahre.

Schon in Sudermanns früheren Dichtungen spielt die Johannisnacht eine Rolle. In „Frau Sorge" wird uns eine solche Nacht geschildert und in den „Drei Reiherfedern" heißt es:

„Ein alter Brauch
Will, daß wenn Ostern kam ins Land,
Wenn leise grünt der Dornenstrauch,
Und blauer leuchten die blauen Wellen,
Wenn unsre Sehnsucht die Flügel spannt,
Um mit den Faltern und den Libellen
Alles, was blühet, zu umgaukeln,
Daß dann die erste Vollmondnacht
Fliegend und wiegend sei durchwacht . . ."

Georg von Hartwig und Marikke sind zwei Notstandskinder, ihrer ganzen Veranlagung nach für einander bestimmt, aber durch eine Kette von Irrungen einander so weit entfremdet, daß Georg sich vielmehr ihrer Pflegeschwester anverlobt, der Tochter des Gutsbesitzers Vogelreuter, der auch ihn, den verwaisten Knaben, in seinem Hause erzog. In der Johannisnacht nun erfolgt die Aussprache zwischen den beiden Liebenden, Marikke wird vor Gott sein Weib, er aber geht hin und führt die Braut heim.

Der Dichter hätte gut gethan, die beiden Wahlverwandten nicht als trotzige und starre Individualitäten zu schildern, die wohl im Stande wären, sich über alle Hemmungen der Moral und der persönlichen Verpflichtungen hinwegzusetzen, um ganz der Pflicht gegen sich selbst zu gehorchen. Dennoch ist die hier getroffene Lösung die einzig mögliche. Die Beiden erkennen, daß die Welt ihnen ihr Glück nicht gönnen würde, daß die Verhältnisse wieder einmal stärker sind als die Menschen, und also verzichten sie auf ihr Lebensglück und gehen getrennte Wege.

Der Dichter hat Recht, aber die Dichtung selbst überzeugt nicht. Wohl ist das Milieu hübsch geschildert, wohl wird durch den Hilfsprediger Häffke die lange Reihe der Pastoren in der Dichtung um einen eigenartigen Typus bereichert, aber andrerseits empfinden wir in diesem zufallsreichen Drama, daß das Leben die Konflikte anders lösen würde. Romantische Verstiegenheiten, wie das lithauische Pracherweib, Marikkes Mutter, Sentimentalitäten wie das „blaue Heft", in dem Georg das Geständnis der Geliebten entdeckt, machen das Stück nicht eben sympathischer.

* * *

In allen diesen Dramen geht die Poesie eine seltsame Verbindung mit der Bühne ein. Man darf sie als unorganisch bezeichnen. Das Grundthema kommt nicht rein zum Ausdruck, Dissonanzen kreischen durch

die Harmonieen, Erborgtes liegt neben Eigenem, Geschraubtes neben der Schlichtheit, Aschenbrödel verkleidet sich als Theaterprinzessin. Es ist bezeichnend, daß die dichterischen Partieen dieser Dramen nicht bühnenwirksam sind, Sudermann bleibt aber zuerst und vor allem Epiker.

Steigen wir von den Theaterstücken zu seinen Dramen aufwärts, so bemerken wir hier eine starke Selbstzucht und Selbstkritik des Dichters. Er verzichtet von vornherein auf alle Effekte, er stemmt sich seiner Neigung zur Theatralik energisch und erfolgreich entgegen.

Wie alle Einteilungen, die über das Schaffen eines Dichters eine gewisse Uebersicht gewähren sollen, hat auch die unsere etwas Gewaltsames. Wohl läßt sich die Scheidung zwischen Drama und Theaterstück aufrecht halten, leicht aber dürfte die Meinung auseinander gehen, wohin das eine oder andere seiner Werke zu stellen ist.

„Fritzchen" ist jedenfalls das einzige Werk Sudermanns, das den Anforderungen der Bühne völlig entspricht, ohne dieses Ziel je auf Kosten der Dichtung zu erreichen. In seiner Prägnanz, in der gedrängten Fülle seines Inhalts steht es überhaupt als ein kleines tragisches Juwel in der modernen Dramatik einzig da. Man vergegenwärtige sich nur einmal die schmucklose Einfachheit dieser Fabel, um zu erkennen, was in diesem alltäglich engen Rahmen mit künstlerischer Meisterschaft erreicht worden ist.

Ein blutjunger Leutenant, der mit seiner Cousine verlobt ist, befolgt den väterlichen Rat, etwas zu „erleben" und knüpft ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau an. Der Mann überrascht die Beiden und jagt den jugendlichen Liebhaber am hellerlichten Tage mit Schimpf und Schande von seinem Hof. Der also Geschändete muß froh sein, wenn ihm das Duell vom Ehrenrat bewilligt wird. Er steht einem treffsicheren Schützen gegenüber. Sein Tod ist unausbleiblich.

Wie entwickelt sich dieser alltägliche, Stoff in der Seele des Dichters?

Der Held wird mit den festesten Banden ans Leben gekettet, gekettet und damit die Tragik seines Todes erhöht. Er ist Majoratserbe, als einziger Sohn Stolz und Zukunft der Familie. Der Vater, militärisch kurz, grobkörnig, ein Mann, der seine Gefühle im Zaum hält, sieht in seinem Jungen die persönliche Forterxistenz verkörpert. An diesen einzigen ist jetzt der alte Glanz seines Hauses gebunden. Die Mutter, kränklich, leicht hysterisch veranlagt, ist von abgöttischer Bewunderung für ihr Fritzchen erfüllt. Die Braut, eine innige, anspruchslose Natur, im Tiefsten eins mit dem Geliebten. Der Held selbst wurzelt in dieser Familie, hier ist sein Reich, seine Heimat, seine Zukunft. Er fühlt in sich eine gärende, hochgemute Freude am Dasein. Das Leben liegt vor ihm ein strahlend heller, wolkenloser Tag, eine Zukunft, die von tausend Schönheiten trächtig ist. Da tritt der Tod grinsend hinter ihn und klopft auf die Schulter. Nun heißt es scheiden.

Die naive Dramatik der Reformationszeit wie die moderne Dichtung, liebt es, den Tod in Person erscheinen zu lassen. Sudermann bringt den Helden seiner Dichtung nicht auf die Bühne, weder hier noch in einem andern Stücke der „Morituri". Elementare Mächte verlieren viel von ihrem unfaßbar mystischen Wesen, wenn man sie dergestalt auf den Brettern zu sinnfälliger Darstellung bringt. Hier in „Fritzchen" ist der Tod immer gegenwärtig, ohne direkt sichtbar zu werden. Im Sterben einen sich die Gedanken dieser Menschen, und der nahende Tod sendet jene düstere Spannung voraus, welche die Nerven sensibler macht, den Menschen lähmt und doch wieder auf einen bestimmten Punkt konzentriert. Der Dichter verwirft hier jedes äußere Steigerungsmittel. Ueber das Ende des Helden hat jeder — die Mutter immer ausgenommen — volle Gewißheit. Erst dadurch tritt das aktive, dramatische Element in den Vordergrund, daß man vor dem Tode Komödie

spielen muß. Kein Schmerzenslaut entringt sich, man tritt ihm mit verhaltenem Atem und zusammengebissenen Lippen gegenüber. Vater und Sohn sind ja Soldaten und Manns genug, um ihr Weh nicht hinauszuschreien, und Agnes ist das tapfere Mädchen. Ueberdies gilt es, die schwerkranke Mutter in Unkenntnis zu halten. Aus all dem ergiebt sich ein seltsam reizendes und erschütterndes Spiel. Es werden mehr Blicke denn Worte gewechselt. Die Gefühle, denen jedes Ausbrechen verschlossen ist, schlagen nach innen zurück, es entsteht ein rasch abfolgender Stimmungswechsel, der sich nach den einzelnen Temperamenten richtet.

Der Kontrast ist hier nicht mehr äußerlich gefaßt, sondern ganz verinnerlicht. Er liegt in den Menschen wie in den Dingen. Alles schreit, daß der Held am Leben bleibe, in seinem jähen Ende liegt Unvernunft und Kraftvergeudung der Natur. Und er selbst ist von der furchtbaren, menschlichen, schönen Angst erfüllt, die den Prinzen von Homburg überwältigt. Aber er weiß zugleich, daß sein Tod der einzige Ausweg ist, sein schmachbedecktes Leben reinzuwaschen. Es giebt eine Ehre, die im Innersten des Menschen wurzelt und den Nerv seines Lebens bildet. Wird dieser Nerv durchschnitten, so ist der Betroffene ein toter Mann.

Wir haben das Gefühl vor Menschen zu stehen, nicht mehr vor dem Gebilde eines Künstlers, so sehr wirkt dieses Drama natürlich, organisch, überzeugend. Andrerseits wird uns die Kunst stets gewärtig, wenn wir an das vollendete Ineinandergreifen der Räder des Getriebes, an die ausgezeichnete Gruppierung der Personen, an die vollkommene Ausnutzung jedes einzelnen Motives denken.

Mit diesem Werkchen verglichen wollen die andern Einakter des Cyklus „Morituri" (1896) nicht viel besagen: Die Tragödie des Gotenkönigs Teja, der erst in der Bedrängung des Todes das Leben in seiner Fülle ergreift und das Watteauspiel von der gezierten, liebe-

tändelnden Königin, die ein freier Künstler wirksam abtrumpft. („Das ewig Männliche").

Mit den „Morituri" schließt wiederum eine Periode im Schaffen unseres Dichters ab. Er verläßt eine zeitlang das soziale Drama und wendet sich einem religiösen Stoffe zu.

Einem neutestamentlichen. Während aber Sudermanns Vorgänger, die Grabbe, Hebbel und Otto Ludwig an einem Christusdrama schmiedeten, reizte es ihn, den Vorläufer des Gottessohnes auf die Bühne zu bringen, eine Epoche des Werdens und Gärens, nicht die der Vollendung.

Das tragische Schicksal des Täufers hat auf die bildende Kunst weit nachhaltiger gewirkt, als auf die Dichtung. Die Episode der mit dem Haupte des Täufers tanzenden Salome wurde durch die Meister der Renaissance, etwa durch Cranach und Tizian, später durch Guido Reni, wiederholt dargestellt. Diese Künstler hielten sich treulich an das Wort der Bibel, sie stellten den Vorgang dar, ohne eine psychologische Motivierung zu versuchen. Nur ein Gemälde aus des Schule des Caravaggio trägt bereits die Züge einer in Haß verkehrten hohnlachenden Liebe in das Antlitz der Fürstentochter. Die moderne Darstellung des Sujets, die Bilder eines Aubray Beardsley oder Louis Corinth — Klingers Statue steht abseits — verlegt den Schwerpunkt in die Psyche Salomes und sucht ihre Thut aus perversen Neigungen zu erklären.

In der Litteratur finden wir eine ähnliche Entwicklung. Auf der Bühne erschien Johannes zuerst in einem 1467 zu Frankfurt aufgeführten Osterspiele. Es folgten die „Tragoedia vom Herode und Joanne dem Tauffer", inn deutsche Reymen verfasset durch Johannem Krügingerum (1545), sodann Dramen des Schotten Buchanan, des Schweizers Ruef der eine anonyme „Tragoedia Johannes des heiligen vorläuffers und Tauffers Christi Jesu wahrhafte Histori von Anfang seines lebens bis in das end seiner Enthauptung"

verfaßte. Man sieht schon aus dem letzterwähnten Titel, wie solch ein Drama beschaffen war. Es bot in schlichtem Nacheinander eine Bühnendarstellung des Bibeltextes, untermischt mit den Reflexionen des „Dichters". Je „wahrer", desto besser. Im 17. und 18. Jahrhundert scheint das Thema nur wenig Anklang gefunden zu haben, wie es auch späterhin Dramatiker ersten Ranges nicht interessierte. 1815 ließ der Theologieprofessor Friedrich Adolf Krummacher einen „Johannes" ausgehen. Das weitschweifige, gänzlich undramatische Werk wirkt wie eine langweilige Predigt. Sehr interessant dagegen ist die „Salome" Oskar Wildes, *) die vor einigen Jahren entstand. Ein schweigsam mystisches Drama, im vorgeahnten Stile Maeterlincks, ganz auf die seelischen Regungen der Personen gestellt und in feierlicher, stark stilisierter Prosa geschrieben.

Sudermann interessierte in seinem „Johannes" (1897) zweierlei an dem religiösen Vorwurf: Prinzipiell die Tragödie des Vorläufers, der dem kommenden Messias selbstlos den Weg bereitet und von seinem Glanz und Namen erdrückt wird, konkret die Psychologie der Herodias und Salome. Er fand bei Heine die Erklärung, daß das Weib des Herodes das Haupt des Täufers aus perverser Liebe begehre ähnlich wie Kleist's Penthesilea den Geliebten von Hunden hetzen und zerfleischen läßt:

Wirklich eine Fürstin war sie,
War Judäas Königin,
Des Herodes schönes Weib,
Die des Täufers Haupt begehrt hat.

In den Häuptern trägt sie immer
Jene Schüssel mit dem Haupte
Des Johannes, und sie küßt es,
Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.

Denn sie liebte einst Johannem —
In der Bibel steht es nicht,
Doch im Volke lebt die Sage
Von Herodias' blut'ger Liebe. —

*) Deutsch in der „Wiener Rundschau" vom 15. Juni 1900.

Anders wär' ja unerklärlich
Das Gelüste jener Dame —
Wird ein Weib das Haupt begehren
Eines Manns, den sie nicht liebt?

Ein scherzhaft-spitzer Einfall des Atta Troll-Dichters! Sudermann überträgt ihn auf Salome und gewinnt damit als Würze der düsteren Historie ein künstlerisch nicht einwandfreies pikantes Liebesspiel der sinnlichen, frühreifen Jungfrau mit dem asketischen Manne.

So eigenartig diese Fabel erfunden und durchgeführt ist, sie bedeutet nicht viel gegenüber der Kunst, mit der unser Dichter den spröden Stoff des eigentlichen Themas zu bewältigen sucht. Es handelt sich darum das Anfangsstadium einer großartigen Entwicklung zu geben, das Vorspiel einer gewaltigen Tragödie selbst zum Drama zu erweitern.

Hier nun, im „Johannes" galt es nicht nur die abfaulende jüdisch-römische Kulturwelt zu schildern, die durch Christi Erscheinen einen neuen Lebensinhalt, neue Kräfte und Säfte erhält. Aufgabe des Dichters war es vor allem, die Person des Johannes Jesu gegenüber zu selbständiger Bedeutung zu erhöhen, ihn zum Solospieler zu machen, und für den Dramatiker lag es nahe, den Propheten des Heilands innerlich zu einer Kontrastfigur Christi umzugestalten. Er hatte hier weit freieres Spiel als der Dichter des historischen Dramas, der nach dem modernen Dogma streng an die Thatsachen der Geschichte gebunden ist.

Im Neuen Testament war das Johannesthema nur in großen Umrissen dargestellt, am eingehendsten im Markusevangelium. Seine Thätigkeit bis zur Gefangennahme durch Herodes, sein Verhältnis zum Vierfürsten und der Herodias, endlich der Schwur des Herodes und seine tragischen Folgen sind hier erzählt. Wie wenig erfährt man aber von dem Innenleben dieser Menschen!

Der Johannes Sudermanns weiß selbst noch nicht, daß seine Ethik im Widerspruche zu der Heilslehre Jesu steht. Er dient vielmehr einem, der kommen

wird „als König der Heerscharen, mit goldenem Panzer angethan, das Schwert gereckt über seinem Haupt“, er dient Christo, dem willensgewaltigen Heerkönige. Als nun aber Botschaft über Botschaft von dem Wirken und Wesen des Nazareners zu ihm gelangt, da wird das leise Ahnen, daß der wirkliche Messias dem Bilde seiner Seele nicht entspreche in ihm zur Gewißheit. Er sieht sich gezwungen auf seine Individualität oder auf seinen Beruf zu verzichten. Denn was den Kern von Christi neuer Lehre ausmacht: Die Liebe, die hoch über Gesetz und Opfer thront, sie eignet nicht dem furchtlos strengen Richteramte, das er sich auserwählte. Gericht zu halten schied er von seiner Einsamkeit, die ihn mit Heuschrecken und wildem Honig nährte, und zog nach Jerusalem, um den Bund des Herodes mit seiner ehebrecherischen Schwägerin zu verhindern. Er kann nicht mehr richten, ohne dem Gebote seines Herrn zuwider zu handeln. Ueber seinen gradlinigen Weg sprang der böse Geist des Zweifels und spaltete sein Ich und nahm ihm sein unerschütterliches Selbstvertrauen. Also läßt er den Stein wieder sinken, den er schon zum Wurfe gegen Herodes erhoben hat, ein Zeichen für die erregte Menge, die dem Propheten blind gehorcht. Damit zerbricht er als Mensch. Er ist seinem Schicksal nicht gewachsen. Er sieht sich um die Früchte seines Lebens betrogen. In ihm erwacht ein schleichender Neid gegen die Größe des Mannes, der ihn zu zermalmen droht, der Neid des Vorläufers, der da schaut, wie ein andrer sein Werk mit Erfolg krönt. Er gewinnt erst dann die frühere Reinheit wieder, als er die Worte Christi erfährt und begreift: „Selig ist, der sich nicht an mir ärgert.“ Erst jetzt wächst er zu seiner alten Größe und wird frei im Tode.

Sein Tod, der in der Bibel als ein Werk der Rache und Bosheit erscheint, wird hier zu tragischer Notwendigkeit. Er stirbt, weil seine Aufgabe erfüllt ist, weil in dem neuen Glauben, der nun triumphierend über die Lande zieht, für ihn nicht mehr Raum ist.

Es ist dem Dichter nicht gelungen, Johannes zu einer einsam-großen Persönlichkeit zu erheben. Er ist mehr eine jener resignierenden Pflichtnaturen wie sie in allen seinen Werken typisch wiederkehren. Dafür ist die Stimmungsatmosphäre des Volkes, das in dumpfer Ahnung des Kommenden nach Befreiung aus schwerem Gesetzesbanne lechzt, gut getroffen. Ueber diesen Volksszenen, die freilich in Ludwigs „Makkabäern" grandioser und plastischer gestaltet sind, liegt der Hauch einer unruhig-gährenden, zukunftsschwangeren Zeit. Das aktive Element, die neue Religion, welche die morsche Kultur hinwegfegt, die Schöpferkraft des jungen Glaubens vermag er nicht darzustellen. Hier mangelt nicht nur das echte historische Gefühl, hier fehlt dem Dichter zugleich die religiöse Inbrunst und Ergriffenheit, nach der unser Stoff verlangt.

Immerhin war doch hier wieder die Anregung zu einem Drama großen Stils gegeben, nach dem eine neue von Nietzsches Einfluß getragene Strömung Verlangen trug.

Die „Drei Reiherfedern" (1898), ein symbolisches dramatisches Gedicht setzen diese Bestrebungen fort.

Dieses Drama ist groß in seiner Konzeption, auf die es nach Goethe in der Dichtung allein ankommt, es ist groß gedacht und geahnt, es ist unvollkommen, ja eigentlich mißlungen in seiner Ausführung. Die Idee tritt nicht klar heraus, der Kern schält sich nicht aus dem üppigen Gefüge der Episoden, die einen viel zu breiten und selbständigen Raum einnehmen und somit den Aufbau der Haupthandlung verwirren. Diese Dichtung bedarf einer wiederholten vorurteilslosen Lektüre, erst dann tritt langsam das Gewicht des Werkes zu Tage. Wir genießen die großen Teilschönheiten des Dramas, wir ersehen, was der Dichter gewollt und was er nicht gekonnt hat, und statt des Unverständlichen zu spotten ehren wir die Größe des Wurfes dieser Dichtung.

Bis auf den Eingang und Schluß hat die Handlung des Dramas mit dem persönlichen Leben des Helden wenig gemeinsam. Er ist ein dem realen Leben abgewendeter Träumer, der durch Magie noch tiefer in das Reich des wesenlosen Scheins verstrickt wird und alles Thatsächliche von sich abgleiten fühlt.

Prinz Witte, der Thronerbe Gotlands, ist als Kind durch einen schurkischen Stiefbruder des Thrones beraubt worden und dem Tode nur durch die Treue des Knappen Hans Lorbaß entronnen. Er wächst in der Einsamkeit auf, unter dem Schutze seines Retters, der ihn zur Rache und Vergeltung an dem Usurpator erziehen will. Das weltfremde Denken des jugendlichen Fürsten ist aber auf andere Dinge gerichtet denn auf Macht und Ehre. Seine Sehnsucht streckt die Hände nach einem Unnennbaren aus, das der Unrast seines Herzens Frieden bringe. In dieser Bedrängnis trifft er auf ein geheimnisvolles Weib, eine Art Schicksalsnorne, die ihn auf eine notreiche Fahrt zu einem wilden Reiher entsendet, dessen Federn Zauberkraft besitzen. Diese Fahrt, die ihm den Besitz der Reiherfedern verschafft, wird für den Helden ein Erlebnis. Sein weltabgewandter Pessimismus erhält dadurch eine festere Prägung. Er hat das Grenzenlose geschaut und in dieser Zaubersphäre eine übermenschliche That vollbracht. Wieder in menschliche Verhältnisse tauchend, läuft er nun jener Sehnsucht nach, die ihm das Geisterreich eingegeben hat. In Zauberwelten heimisch steht er nun allen menschlichen Verhältnissen fremd gegenüber. Er wird ein Mensch ohne jedes Gefühl für das Gegenwärtige, für alles das, was unmittelbar an ihn herantritt, somit ohne die Fähigkeit wirklich zu erleben. Auf ihm lastet der Alltag, er ist ewig auf der Suche nach dem Wunderbaren, er wurzelt ganz in Traum und Zukunft.

Sein Wesen ist Traum. Mit ihrem Bann
Umfängt ihn die Ferne.

Er ist der Idealist und Romantiker, für den es auf Erden keine Stätte giebt, weil das Ideal nie

Wirklichkeit werden kann. Der suchende Sonnenwandrer — ein Motiv, das durch die ganze moderne Dichtung klingt —, der sich an dem Gestrüpp des Lebens die Seele blutig reißt:

„Sieh, ich schreite
Auf eines Weges halbverwehter Spur,
Und diese Spur zieht mich in graue Weite.
Zieht mich — noch weiß ich nicht, wohin? —
Noch weiß ich nicht, ob jene große Nacht,
Die als des Alltags jämmerlichster Sinn
Einschläfernd auf den Müdgewordnen lauert,
Auch mich verschlingen werde, oder ob als Lohn
Für das, was trotzt und sich bezwingt und dauert,
Mir einst der Gipfel Sonnenhöhe lacht."

Man glaubt hier, den Meister Heinrich der „Versunkenen Glocke" zu hören, und in der That sind beide Helden darin verwandt, daß sie nach Art der Romantiker ihre Ideale als das Leben begreifen, statt sie im Leben selbst zu verankern.

Sein Schicksal führt ihn, der dem Grenzenlosen verfallen ist, in begrenzte Zustände. Er wird König, er wird Gemahl eines liebreizenden Weibes, er gerät in Verhältnisse, die ihn binden und verpflichten. Selbstquälerisch sucht er nach Gründen für seine innere Unrast und wühlt in den selbstgeschlagenen Wunden. Jede That und jedes Ereignis wird ihm zur Fratze. Bald peinigt ihn der Treubruch, auf den sich seine Königswürde stützt, bald die Thronfolgerschaft des Kindes, das ihm sein Gemahl in die Ehe gebracht hat, bald endlich die Sehnsucht nach dem verheißenen königlichen Weib, das er in Wirklichkeit besitzt. So wird er ständig zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Hoffnung und Reue hin und hergetrieben, und erst der Tod bringt ihm die Erlösung.

Wir erwarten jeden Augenblick, daß der Träumer zum Leben erwache und seinen Irrtum von sich thue. Wir erwarten, daß er von seinem hoffnungslosen Idealismus geheilt und dem realen Gegenwartsleben geschenkt werde.

„Wer seiner Sehnsucht nachläuft, muß dran dann sterben.
Nur wer sie wegwirft, dem ergiebt sie sich.“

Diese Freiheit erringt der Held erst am Rande des Grabes. Indem er alle Magie von seinem Pfade entfernt und die letzte der Reiherfedern verbrennt, verliert er, dem Zauberspruche getreu, das höchste Gut, den Inhalt seines Lebens: die Gemahlin. Der Held träte uns menschlich näher, wenn er durch die ständige Berührung mit der Schönheit der realen Welt, die Liebe und Macht und Ruhm in Fülle über ihn ausgießt, von seiner kranken Sehnsucht mählich gesunden würde, und ein zweiter Faust, zu der Lebensweisheit des goetheschen Helden reifte:

„Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Thor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe hier sich um!
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkannt, läßt sich ergreifen.
Er wandle so den Erdentag entlang;
Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang.“

Sudermann hat sich diesen Ausgang selbst versperrt, indem er seinen Helden einem Schicksalsweibe blindlings überantwortete. Wohl durfte er, moderner Weltanschauung entsprechend, seinen Helden als willensunfrei erscheinen lassen, als ein Glied an der Kette des Schicksals, das unerbittlich über den Menschen thront. Aber ihm mißlang die Symbolisierung dieser großartigen Schicksalsmächte. Seine Begräbnisfrau, die Repräsentantin der geheimnisvollen Kräfte des Alls, wirkt als eine Theaterfigur und führt das ganze Werk in die bedenkliche Nähe der Schicksalstragödien alten Schlages.

Das Können des Dichters hielt hier nicht Schritt mit seinem Wollen. Aber wieder sind die einzelnen Partieen und Charaktere von großer Schönheit. Prachtvoll ist der Zusammenstoß des Prinzen mit seinem Todfeinde, dem blutgierigen Herzog von Gotland, warm

und innig die nächtliche Aussprache zwischen König und Königin, die schmerzvoll das Fremde empfinden, das zwischen ihnen steht. Und ebenso ist die Kontrastfigur Wittes, sein Knappe Hans Lorbaß ausgezeichnet geglückt. Im Gegensatz zu seinem Herren ist er der Realist, der gesunde, skrupellose Mann der That. Eine kräftig-derbe, deutsch-treue Landsknechtsfigur, geht er mit dem Schwerte in der Hand mitten durch alle Hemmnisse des Lebens, er zerhaut den Knoten, in den sich sein Herr rettungslos verstrickt.

Blicken wir von diesem romantischen Märchenspiel zurück zu „Frau Sorge", dem Erstlingsroman, der gleichfalls in Traum und Sehnsucht wurzelt, so sehen wir, welche lange Bahn der Dichter seither durchschritten hat. Diese große Entwicklung zeigt ihn nicht immer in aufsteigender Linie, es sind Werke genug darunter, denen es an Feinheit und Vornehmheit fehlt. Sie gerade haben freilich den vollen Beifall des Tages errungen, während das Bessere in seinem Lärmen unbeachtet blieb. Wir haben in dieser Studie versucht, uns soweit als möglich von dem Urteil des Tages, wie von dem Vorurteil litterarischer Gruppen fernzuhalten und Sudermann gleichsam als eine historische Erscheinung zu begreifen. Es liegt in der Natur der Sache, daß eine derartige Kritik nicht abschließend sein kann. Hoffen wir, daß die Litteraturgeschichte dereinst noch manches Zukunftswerk des rüstig fortschaffenden Dichters in sein „Haben" einschreibe!

Vier Gedichte

von

Hermann Sudermann.

Magazin für Litteratur. 1890 No. 40.

Du wähnst mich fromm, Du wähnst mich weise,
Und heißest arglos mich Dir nah'n,
Du glaubst, in Deines Lebens Gleise,
Lustwilde Wünsche abgethan.

Und ahnest nicht, wenn still mein Auge
Sich in Dein reines Antlitz taucht,
Wie brünstig ich den Odem sauge,
Den mir Dein Leib entgegen haucht.

Wie bei der Rede sanftem Klügeln
Mein Fuß in Grimm den Boden stampft,
Wie seinen Flammendrang zu zügeln,
Mein Wesen sich zusammen krampft.

Gieb Acht, und banne das Begehren,
Das qualvoll mir im Herzen loht,
Denn Deinen Frieden zu verheeren,
Naht schon die wilde süße Not.

Ich bitte Dir ab,
Daß Du mich liebst,
Ich bitte Dir ab,
Daß Du mich küßtest,
Denn wenn Du ahntest,
Wenn Du wüßtest,
Was Du begehrst und was Du giebst,
Was Dich in meine Arme jagte,
Und was Dein lechzender Mund mir sagte,
Du würdest schauern
Vor Dir und mir
Und würdest trauern
Für und für.

Zwei Grabschriften.

I.

War's Dir nicht möglich, Ewiger,
Des Lebens und des Sterbens Herr,
Mein Flehen zu erhören,
Da ich im Staube vor Dir rang
Und da mein Weinen aufwärts drang
Zu Deinen Jubelchören?

Was jubelt wohl die Engelsschar,
Wozu schlägt man die Harfen gar,
Als um das große Stöhnen,
Das Schreien dieser armen Welt,
Den Jammer unterm Himmelszelt
Mit List zu übertönen?

Mein Stöhnen war Dir nur ein Spott,
Du nahmst ihn mir, o Herre Gott,
Behalt ihn mir zum Raube;
Nun siehe, was Dein Zorn mir thu,
Nun mußt Du mir wohl lassen Ruh'
Und lassen, was ich glaube.

II.

Gute Nacht, du liebe Welt!
Weil es meinem Gott gefällt,
Will ich Abschied nehmen;
Meine Kinder sind nun groß,
D'rum geh' ich in Erdenschoß,
Will mir Ruh' bezähmen.

Hatt' im Leben viele Plag'
Lange Nächt' und heiße Tag'
Und viel Sorg' um Morgen;
Meine Sorgen groß und klein
Schlafen alle mit mir ein,
Wie bin ich geborgen!

Falte ruhig meine Händ';
Alles kommt zu seinem End',
So in Gottes Namen;
Ja, mein Bett' ist schon gemacht,
Darum sag' ich gute Nacht,
Gute Nacht und Amen.

Zur Sudermann-Litteratur.

Georg Brandes: Menschen und Werke. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1895.

Ernst Gnad: Litterarische Essays. Neue Folge. Wien 1895.

Leo Berg: Zwischen zwei Jahrhunderten. Frankfurt a. M. 1896.

Woldemar Kawerau: Hermann Sudermann. Leipzig 1897.

Jeannot von Grotthuß: Probleme und Charakterköpfe. 3. Aufl. Stuttgart 1898.

Max Lorenz: Die Litteratur am Jahrhundert-Ende. Stuttgart 1899.

Adolf Stern: Studien zur Litteratur der Gegenwart. 2. Aufl. 1897.

✓ **Richard Hoffmann:** Was hat Sudermann im „Johannes" gewollt, was erreicht? Königsberg 1898.

✓ **Theodor Kappstein:** Johannes der Täufer und seine Zeit. Berlin 1898.

✓ **Armin Gimmerthal:** Hinter der Maske. Sudermann und Hauptmann in den Dramen „Johannes", „Die drei Reiherfedern", „Schluck und Jau". Berlin 1901.

Als weitere Hefte erscheinen in rascher Folge:

Rudolf Klein	Böcklin.
Lady Dr. Blennerhassett .	Gabriele d'Annunzio.
Emile Zola und Antonin Proust	Manet.
Dr. Gustav Kühl . . .	Detlev von Liliencron.
Karl Scheffler	Ludwig von Hofmann.
Dr. Felix Poppenberg .	Hugo v. Hofmannsthal.
Dr. Rudolf Steiner . .	Ludwig Jacobowski.
S. Lublinski	Multatuli.
Dr. Paul Bornstein . .	Maurice Maeterlinck.
Georg Brandes	Björnson.
Edmund Goße	Walt Whitman.
Dr. Hugo Haberfeld . .	Richard Muther.
Dr. Hermann Türck . .	Ibsens Weltanschauung.
Dr. Franz Oppenheimer	Kunst und Wirtschaft.

Heft 1. **Friedrich Nietzsche** von Dr. Paul Ernst.

Heft 2. **Josef Kainz** von Ferdinand Gregori.

Heft 3. **Hans Thoma** von Dr. Franz Servaes.

Heft 4. **Richard Strauß** von Dr. Erich Urban.